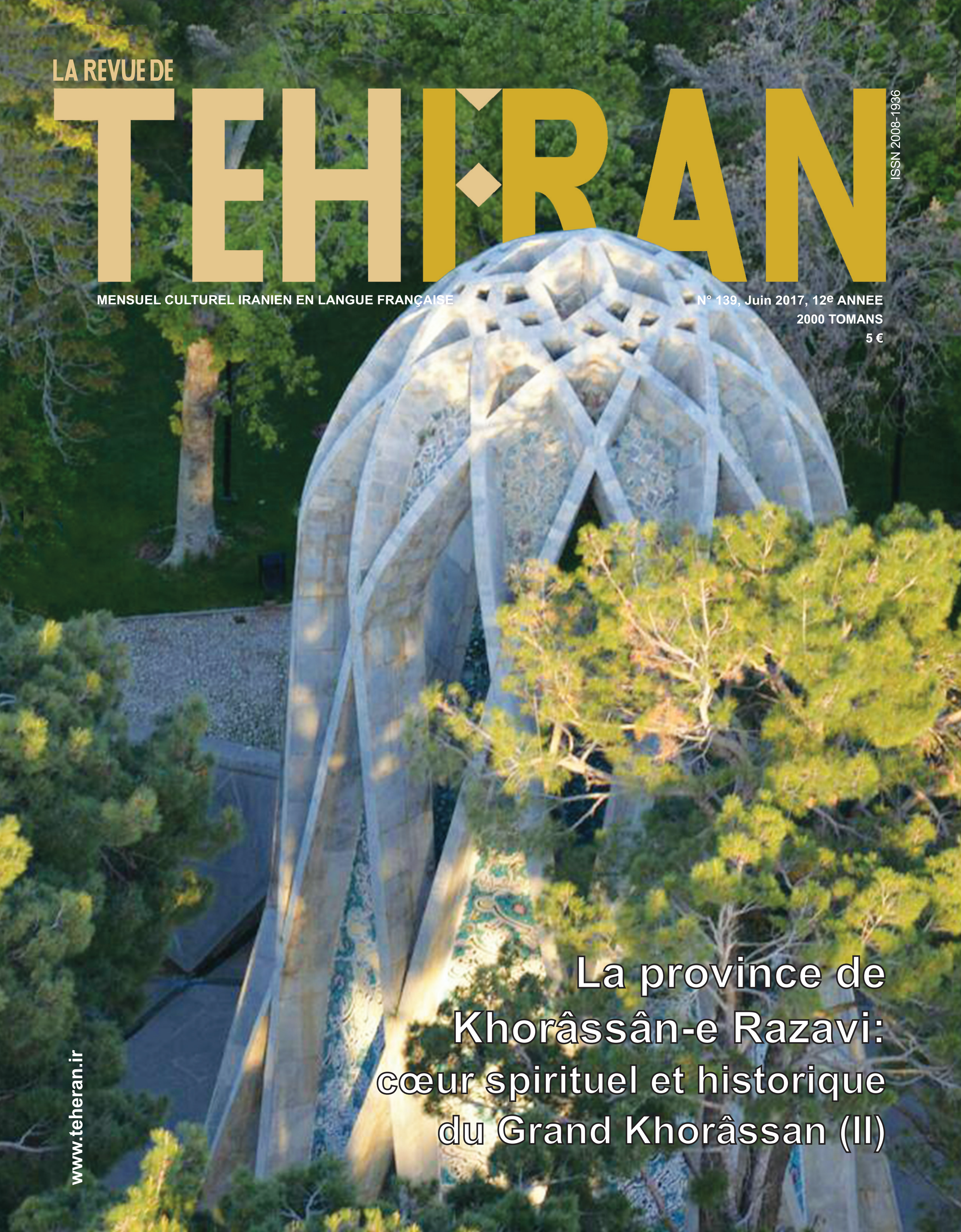
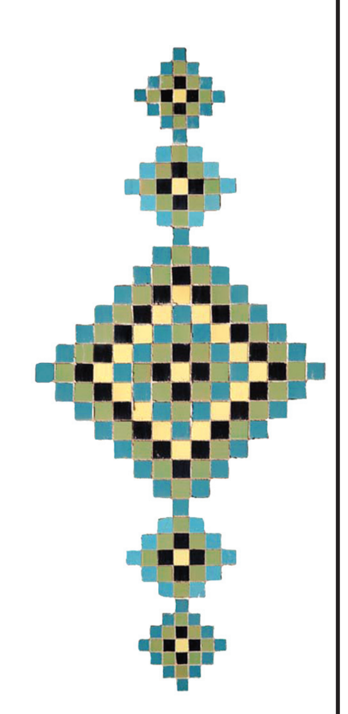


LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 139, Juin 2017, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
ISSN 2008-1936
La province de Khorâssân-e Razavi: cœur spirituel et historique du Grand Khorâssan (II)
www.teheran.ir



Recto de la couverture:
Le mausolée de Khayyâm, Neyshâbour, province de Khorâssân-e Razavi

La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap




10

LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 139- Khordâd 1396
Juin 2017
Douzième année
Prix 2000 Tomans
5 €

www.teheran.ir


38


54

Sommaire

Mashhad au fil de l'histoire

Zeinab Golestâni

Ville la plus importante du Khorâssân depuis quatre siècles, Mashhad est depuis 2004 la capitale de la province du Khorâssân-e Razavi, à la suite de la division de la grande province du Khorâssân en trois parties, à savoir le Khorâssân méridional, le Khorâssân septentrional, et le Khorâssân-e Razavi. Cette ville, qui s'est appelée par le passé Sanâbâd et Noghân, a ensuite été rebaptisée Mashhad ou «lieu de martyre», car elle accueille en son sein la sainte sépulture du huitième Imâm chiite. De fait, c'est après le martyre de l'Imâm Rezâ que cette ville auparavant bourgade de ses grandes voisines, commence à devenir le centre de la région. Les informations historiques au sujet de cette ville, datant des époques tahiride, samanide, et ghaznévide (IXe-Xe siècles), se limitent pour l'essentiel à des descriptions du mausolée de l'Imâm. Les premières traces de descriptions plus précises de Mashhad apparaissent dans *Kitâb al-buldân* (Livre des Pays) d'Al-Yaqubi, rédigé en 891:

"*Les Perses constituent la majorité des habitants de Tous où se trouve le tombeau de l'Emir des croyants [Hâroun ar-Rashid]. C'est là-bas que Rezâ 'Ali Ibn Mousâ Ibn Dja'far rendit l'âme*." (cité par Heshmati Razavi, 2012: 24)



▲ *Coupole en or du mausolée de l'Imam Rezâ*

Dans son livre intitulé *Surat al-Ardh* (La configuration de la Terre), Mohammed Abol-Ghâssem ibn Hawqal (Xe siècle), géographe et historien musulman, écrit:

"*Le pays de Tous comprend les villes de Râykân, Tabarân, Noghân et Tarughouz. Située à la proximité du tombeau de Hâroun al-Rashid, la sépulture de 'Ali Ibn Mousâ al-Rezâ se trouve en dehors de la ville de Noghân. Erigé dans le village de Sanâbâd, ce mausolée grandiose entouré par d'épaisses murailles reçoit des gens qui y font une retraite. La montagne de Noghân […] dispose de mines de cuivre, de fer, d'argent, de turquoise, et on dit qu'il y a aussi des mines d'or; pourtant cela ne vaut pas la peine de les exploiter.*" (Ibidem)

Ailleurs, nous lisons dans *Hudud al-'Alam* (Les frontières du monde) rédigé en 982:

"*Et Noghân, là se trouve le sanctuaire béni de 'Ali Ibn Mousâ al-Rezâ où les gens partent en pèlerinage. S'y trouve en outre le tombeau de Hâroun al-Rashid.*" (Ibid, 13)

Le *Rihla* (récits de voyage) d'Ibn Battûta comprend aussi une description de la ville de Mashhad:

"*Il s'agit d'une grande ville peuplée… Le mausolée de l'Imâm Rezâ est coiffé d'une immense coupole. La sépulture de l'Imâm se situe dans une cellule à côté de laquelle se trouvent une école et une mosquée. Tous ces monuments sont construits dans un style sobre et élégant, et les murs sont ornés de briques vernies. La sépulture se trouve dans une niche funéraire (zarih) en bois et recouverte de feuilles d'argent. Des luminaires en argent sont suspendus depuis le toit. Le seuil de la coupole est aussi en argent. Un rideau en soie orné de broderie en or recouvre la porte. Divers tapis sont étendus dans le mausolée. Devant la sépulture de l'Imâm se trouve, dans une autre niche funéraire, celle de Hâroun al-*



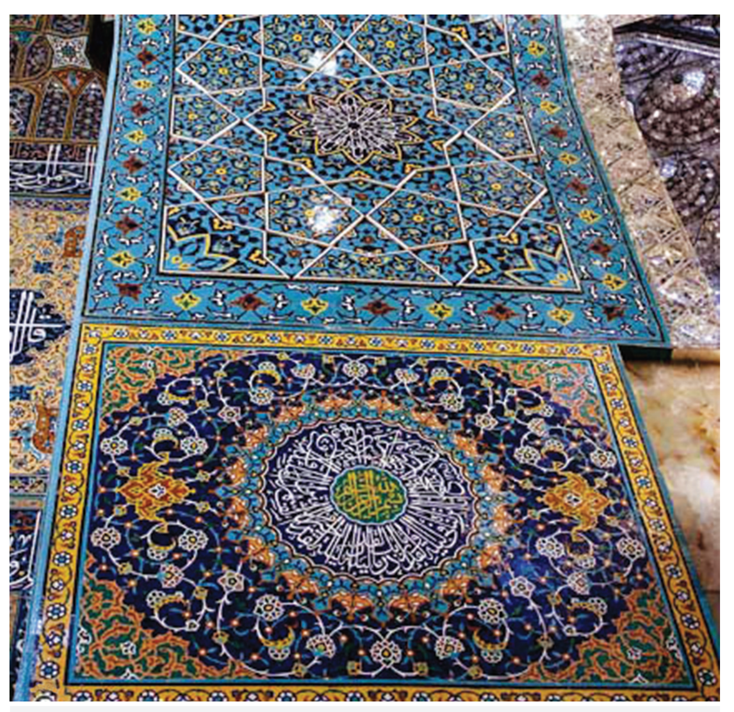
▲ *Mausolée de l'Imam Rezâ, récitation d'invocations, la veille d'Âshourâ*

Rashid, sur laquelle est disposé un bougeoir. (Ibid, 25)

La ville de Mashhad partage actuellement ses frontières nord et nord-ouest avec les villes de Dargaz et Ghutchân, celle du nord-est avec la ville de Sarakhs et le Turkménistan, sa frontière est avec l'Afghanistan, celle du sud avec les villes de Farimân et Torbat, et sa frontière ouest avec Neyshâbour et le massif de Binâloud.

De fait, Mashhad se situe dans une plaine entre le massif de Binâloud et Hezâr Masdjed, à une altitude de 999 mètres. Les ressources naturelles de ces montagnes fournissent l'eau nécessaire à la ville. Son positionnement géographique, sa terre fertile et les rivières situées à proximité telles que Hariroud, Kashafroud, et Djâm sont à l'origine d'une importante diversité végétale et animale, et de nombreuses cultures dont le blé,

Cette ville, qui s'est appelée par le passé Sanâbâd et Noghân, a ensuite été rebaptisée Mashhad ou «lieu de martyre», car elle accueille en son sein la sainte sépulture du huitième Imâm chiite. De fait, c'est après le martyre de l'Imâm Rezâ que cette ville auparavant bourgade de ses grandes voisines, commence à devenir le centre de la région.



▲ *Présence de l'art et de l'architecture islamiques à l'intérieur du mausolée*

l'orge, la betterave sucrière, la pomme de terre, l'oignon, la tomate, la pomme, la cerise, la poire, l'abricot, la pêche, etc. La région est fameuse pour ses berbéris et arbres de Judée. Ces plantes sont utilisées comme matière première pour le tissage d'objets en osier, artisanat qui constitue une source importante de revenus pour les paysans de Mashhad.

En 1867, à la suite du premier voyage de Nâsseredin Shâh Qâdjâr à Mashhad, 'Ali Naghi Hakim al-Mamâlek rédige un livre intitulé *Rouznâmeh-ye Safar-e Khorâssân* (Souvenirs d'un voyage dans le Khorâssân) où il s'efforce de donner une description précise de la ville. Il évoque qu'elle comprenait six quartiers - Arg, Eidgâh, Sarâb, Noghân, Bâlâ Khiyâbân, Pâyin Khiyâbân – et comptait à l'époque 60 000 habitants.

Des bois de pistache sauvage (Pistacia atlantica) recouvrent certaines montagnes à proximité des villes de Shâh Neshin et Hezâr Masdjed. Ces régions hébergeaient par le passé une grande diversité animale qui est aujourd'hui menacée. Animal très présent dans la région, la gazelle se trouve depuis l'époque de l'Imâm Rezâ à l'origine de diverses histoires orales racontant toutes comment le Huitième Imâm a sauvé l'une d'entre elles des mains d'un chasseur.

En tant que capitale iranienne à l'époque afshâride, Mashhad reçoit une attention particulière de l'Etat. L'histoire de la gestion et de l'amélioration des infrastructures urbaines de cette ville, à savoir la construction d'un réservoir d'eau à Tchahâr Bâgh, la création d'un ruisseau dans le champ de Golestân, et des aménagements à l'intérieur du mausolée de l'Imâm Rezâ, y compris l'installation d'une fontaine sacrée en or, des bassins d'eau, et des minarets dorés, sont mentionnés dans les œuvres telles que *Djahân goshâ-ye Nâderi* (Les gloires de Nâder Shâh) de Mirzâ Mehdi Khân-e Astar Abâdi, et *'Alam Ârâ-ye Nâderi* (Nâder le démiurge) de Mohammad Kâzem Marvi.

En 1867, à la suite du premier voyage de Nâsseredin Shâh Qâdjâr à Mashhad, 'Ali Naghi Hakim al-Mamâlek rédige un livre intitulé *Rouznâmeh-ye Safar-e Khorâssân* (Souvenirs d'un voyage dans le Khorâssân) où il s'efforce de donner une description précise de la ville. Il évoque qu'elle comprenait six quartiers - Arg, Eidgâh, Sarâb, Noghân, Bâlâ Khiyâbân, Pâyin Khiyâbân – et comptait à l'époque 60 000 habitants. Un autre voyage de ce roi qâdjâr à Mashhad en 1882 fait naître une œuvre majeure, *Matla'i Shams* (Le seuil du soleil) d'E'temâd-od-Doleh. En décrivant les caractéristiques du mausolée de l'Imâm

Rezâ, l'auteur évoque les caractéristiques historiques et géographiques de la ville.

George Curzon, homme politique anglais, fait en 1889 un voyage à Mashhad. Ses mémoires sont évoquées dans une œuvre connue, *Persia and the Persian Question* (La Perse et la question persane). Outre des informations sur l'espace urbain, l'ouvrage fournit des renseignements sur la situation sociale et économique de la ville:

"*Comme toutes les métropoles orientales, la ville de Mashhad est entourée par un mur moulé, couronné selon certaines distances par des tourelles de boue. La diagonale de la partie inférieure de la muraille mesure 9 pieds, et celle de la partie supérieure 4 pieds. Il y avait auparavant une forteresse dont la largeur était de un pied, et qui est aujourd'hui détruite… Les gens sont de*

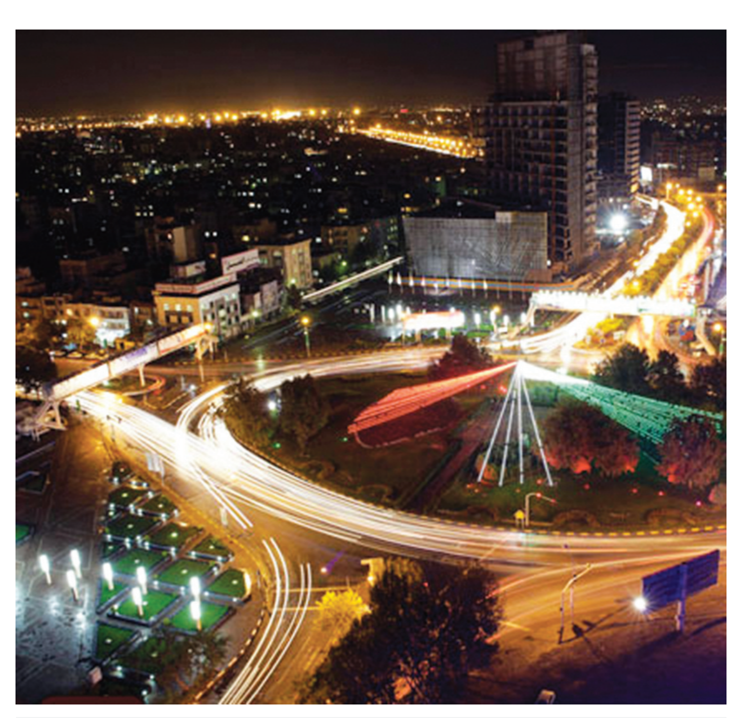
Tout au long de la dynastie timouride, la ville de Mashhad connait un développement spectaculaire qui se reflète dans la construction de cours supplémentaires au sein du mausolée de l'Imâm Rezâ l'édification de la grande mosquée de Goharshâd, de la mosquée du Shâh, et d'écoles comme Bâlâsar, Parizâd, ou encore Dodar.



▲ *Présence de l'art et de l'architecture islamiques à l'intérieur du mausolée*



▲ *Artisanat de Mashhad*



▲ *Mashhad aujourd'hui de nuit (Photo: Mohammad Zareniâ)*

toutes classes et nationalités. Nous y croisons l'allure élégante de l'homme de religion avec un turban blanc sur la tête, le derviche appartenant à un autre groupe, le commerçant avisé, les pèlerins avec une mine épuisée à la suite de leur voyage et les vêtements déchirés, le Sayed fier avec un turban vert… avec les Afghans noirs, les beaux Uzbeks, les riches Arabes, les autochtones non civilisés, les commerçants indiens, les ascètes caucasiens, les Turcs, les Tatars, les Mongols, les Tadjiks; en somme, des gens de toutes les races orientales qui parlent des langues diverses." (Ibid, 29-30)

Aujourd'hui, les chiites duodécimains constituent la majorité des habitants de la ville où habitent aussi des membres d'autres religions tels que les zoroastriens, les juifs, et les chrétiens.

Au VIIe siècle, les Mongols pénètrent dans plusieurs villes du Khorâssân, y compris Noghân. Après la mort de Tamerlan en 1404 son fils, Shâhrokh, règne sur le Khorâssân. C'est à l'époque de Shâhrokh et de son fils, Bâysunghur Ier que Mashhad se propose comme la deuxième capitale iranienne, et cela grâce à l'augmentation du nombre des édifices de cette ville suite à l'émigration des habitants de Tâberân. Tout au long de la dynastie timouride, la ville de Mashhad connait un développement spectaculaire qui se reflète dans la construction de cours supplémentaires au sein du mausolée de l'Imâm Rezâ l'édification de la grande mosquée de Goharshâd, de la mosquée du Shâh, et d'écoles comme Bâlâsar, Parizâd, ou encore Dodar. Durant les trois dernières années de la dynastie timuride, des troupes ouzbèques séjournent dans cette ville et, en 1510, elle est envahie.

C'est sous le règne de Sultan Ibrâhim Mirzâ, neveu de Tahmasp Ier, que

Mashhad se transforme une autre fois en un grand atelier artistique où les artistes - poètes, calligraphes, peintres – vivent protégés par la cour. Par ailleurs, Shâh Abbâs Ier accorde, lors de ses séjours à Mashhad, une plus grande attention au développement de la ville, de sorte que Mashhad devient une grande ville iranienne.

Après avoir conquis l'Inde, le Turkestan et Khwarezm, Nâder Shâh revient à Mashhad, offrant au mausolée de l'Imâm une lampe en or et une serrure incrustée. Il nomme ensuite son fils, Nasrollâh Mirzâ, comme gouverneur. Connaissant durant ces années une importante prospérité économique et commerciale, la ville aurait alors compté entre 200 000 et 300 000 habitants. La dynastie afshâride est donc l'une des périodes les plus fastueuses de l'histoire de Mashhad.

Après la Révolution islamique de 1979, le développement de la ville s'accélère et elle se transforme en un lieu de pèlerinage mondial. En outre, une grande partie des produits de cette ville issus des environs comme le safran, le berbéris, le sucre candi, les plantes médicinales, les fruits secs, les pois chiches, mais aussi des artisanats tels que les tissus, les briques émaillées, le misbaha, et la confection de tapis de prière, s'exportent dans les autres villes et à l'étranger. D'ailleurs, l'Âstân-e Ghods-e Razavi ("le seuil sacré de Rezâ") a non seulement une très grande importance religieuse dans le chiisme, mais il contient aussi de précieux trésors artistiques, culturels et historiques du pays.

Situé au centre de la ville, le mausolée de l'Imâm Rézâ est entouré par des monuments et salles de prières. La cour la plus ancienne se trouve au nord de l'édifice, la plus récente à l'est, le musée à l'ouest et la mosquée de Goharshâd au sud. Construite depuis quelques années seulement, la cour de la République islamique est la plus spacieuse de l'Âstân-e Ghods. Offrant de nombreux services aux habitants de Mashhad, l'Âstân-e Ghods-e Razavi est aussi un acteur important des affaires culturelles, éducatives, artistiques et médicales de la ville. ■



▲ *Pigeon du mausolée (Photo prise par Ahmad Belbasi)*

Source:

- Heshmati Razavi, Fazlollâh, *Mashhad*, Téhéran, Bureau des recherches culturelles, 2012 (1391).

Les attractions touristiques de la province du Khorâssân-e Razavi

Hamideh Haghighatmanesh

Aux côtés des Khorâssân du Nord et du Sud, le Khorâssân-e Razavi est l'une des trois parties de l'ex-grand Khorâssân. Située au nord-est de l'Iran, la province recouvre 7 % de la superficie du pays, et environ 8% de sa population. Ayant Mashhad pour capitale, cette province comprend 28 villes dont Ghuchân, Chenarân, Sarakhs, Kâshmar, Bardeskan, Neyshâbour, Sabzevâr, Kalat, Khalil Abâd, etc. Les monts Binâloud et Hezâr Masjed font partie des montagnes les plus hautes et longues du Khorâssân. Nombreuses sont les grottes découvertes dans les montagnes de la province. Etant donné sa grande superficie, cette province est dotée d'un écosystème varié, et donc d'un nombre important d'attractions naturelles, dont de nombreuses rivières et sources d'eau. La province compte aussi de nombreuses attractions historiques - la découverte des traces de vie humaine datant d'environ 800 000 ans dans le lit de la rivière Kashf Roud de Mashhad atteste de l'ancienneté de la province.

Les principaux monuments et attractions historiques de la province

Lieu de pèlerinage phare du chiisme, **le mausolée (*haram*) de l'Imâm Rezâ** constitue la raison principale pour laquelle les Iraniens se rendent à Mashhad. Parmi les monuments présents au sein de ce lieu sacré, citons la mosquée Balasar qui se situe à l'endroit où se trouve la tombe de l'Imâm (1033) et la mosquée Goharshâd (1418). Le *haram* est constitué d'autres mosquées, mausolées, *sahn* (cours),



▲ *La mosquée Goharshâd*



▲ *Sommet Shirbâd, monts Binâloud*

bibliothèque, musées, etc. Les plus anciennes parties de ce lieu datent de 1230. Plusieurs parties ont été rénovées et reconstruites au cours des époques. Le premier dôme du mausolée fut construit à l'époque seldjoukide tandis que la mosquée Goharshâd, la cour Atigh, et la base de l'Iwan qui est aujourd'hui dorée, furent édifiées à l'époque timouride. Sous le règne des Safavides, de Nâder Shâh, des Qâdjârs et des Pahlavis, d'autres modifications et agrandissements ont été réalisés. Après la Révolution islamique, le développement du *haram* a continué, jusqu'à atteindre actuellement une superficie de 70 hectares.

La mosquée Goharshâd, située au sein du sanctuaire de l'Imâm Rezâ, fut construite sur ordre de Goharshâd Beygom, épouse de Shâhrokh, roi Timouride. Elle est la mosquée la plus visitée de l'Iran en raison de son voisinage avec le sanctuaire, et est l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture iranienne de l'époque en raison de la finesse et de la beauté des carreaux, et de son style architectural. Elle est dotée de quatre grands iwans, sept *shabestân*, d'une cour d'environ 2800 m2, d'un dôme de 41 m, et de deux minarets d'une hauteur de 43 mètres; sa superficie totale étant d'environ 9400 m2.



▲ *Rivière Kashf Roud de Mashhad*



▲ *Le mausolée de Ferdowsi*

Construit en 1934, **le mausolée de Ferdowsi**, situé à Tous et à proximité de Mashhad, a la forme des monuments de Persépolis et du mausolée de Cyrus à Pasargades. Il est composé de trois parties: la tombe de marbre, la salle de marbre ornée de carreaux, et l'espace des escaliers, couvert de marbre, où des poèmes de Ferdowsi ont été calligraphiés et gravés sur les murs. Le premier plan



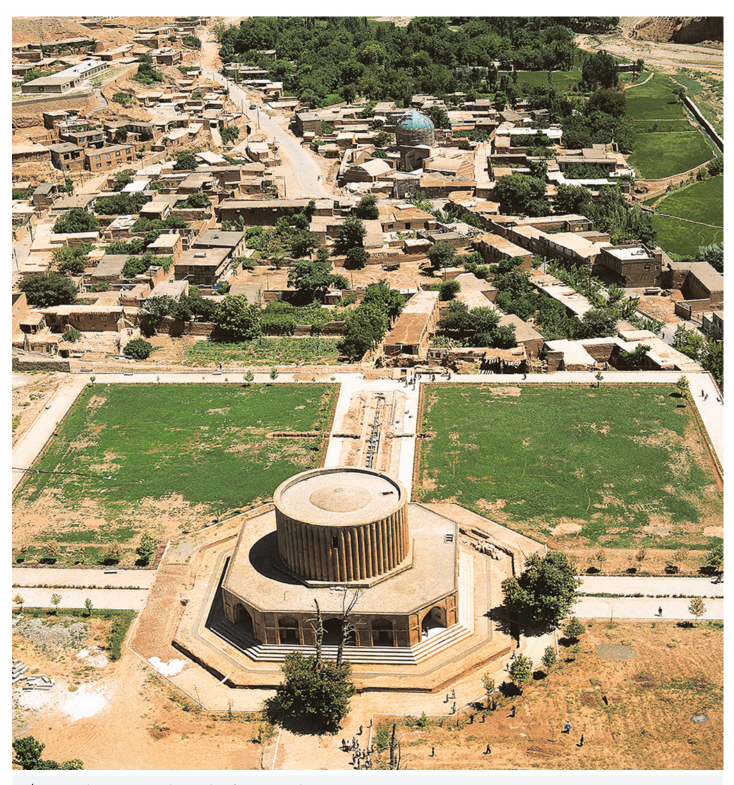
▲ *Musée Ferdowsi dans le complexe du mausolée de Ferdowsi*



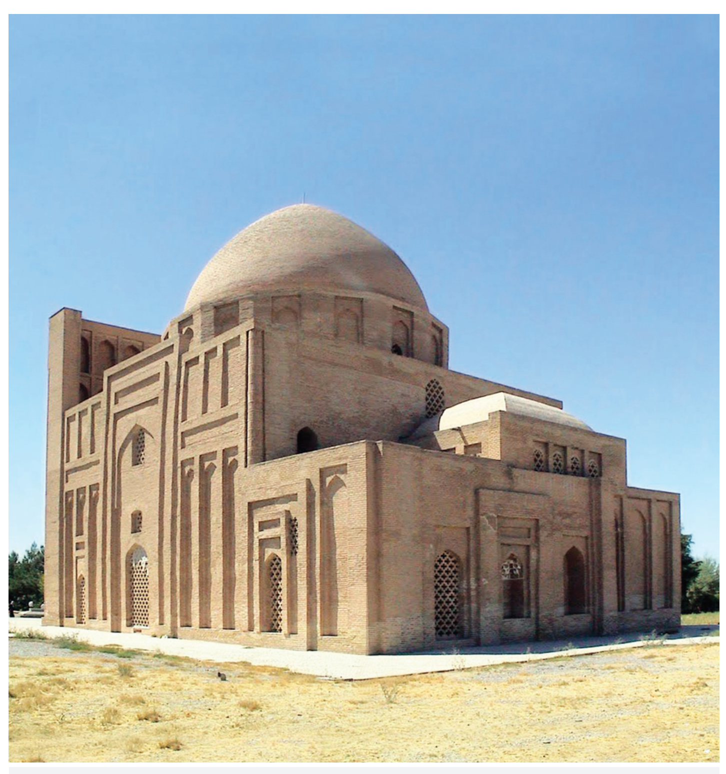
▲ *Complexe du jardin-musée Nâderi à Mashhad*

a été conçu par Karim Tâherzâdeh Behzâd. Trente ans plus tard, Houshang Seyhoun proposa un nouveau plan conservant la façade principale du monument, mais introduisant des changements dans les espaces intérieurs et de nouveaux ajouts, dont un plafond intérieur orné par les carreaux. Ce plan s'inspire d'éléments décoratifs de l'époque achéménide et de l'époque de Ferdowsi.

Le mausolée d'Omar Khayyâm à Neyshâbour est un exemple intéressant du mariage de styles architecturaux iraniens anciens et modernes. Dessiné et exécuté par Houshang Seyhoun de 1959 à 1962, il est censé évoquer la vie et les idées de Khayyâm en tant que mathématicien, astronome et poète. Le monument possède dix pieds, de chacun desquelles s'élèvent deux cloisons obliques se croisant en haut pour former le plafond. Ces formes symbolisent le savoir de Khayyâm dans le domaine des mathématiques. La collision des cloisons et des espaces vides et pleins, en particulier en haut du monument, forme des étoiles emmêlées au milieu desquelles



▲ *Le château Khorshid ou Kalat*



▲ *Hârounieh*

perce le ciel bleu de Neyshâbour. Près de la tête du dôme, les étoiles deviennent plus petites. Ces dernières font allusion au savoir de Khayyâm dans le domaine de l'astronomie. Le croisement des cloisons forme également dix grands losanges où sont gravés des quatrains de Khayyâm, en référence au talent de poète de ce dernier. Le mausolée est situé dans un jardin d'une superficie de 20 000 m2. Une statue de Khayyâm a été installée à l'entrée du jardin, où se trouve également le mausolée de l'Imâmzâdeh Mohammad Mahrough.

Le mausolée d'Attâr Neyshâbouri, poète et mystique iranien, est un monument historique datant de l'époque timouride et construit par Amir Alishir Navâee sur la tombe d'Attâr, également à Neyshâbour. Le monument actuel du mausolée, de forme octogonale, possède un dôme orné de carreaux et quatre portes d'entrée.



▲ *Azar Borzin Mehr, l'un des trois grands temples du feu* (âtashkadeh*) de l'Iran avant l'islam*

14



▲ *La tour de Firouz Abâd*

Le tombeau de Nâder Shâh Afshâr est situé dans le complexe du jardin-musée Nâderi à Mashhad. Egalement conçu et construit par Houshang Seyhoun en 1963, il est constitué d'une partie centrale où se trouve la tombe du roi et de deux salles de musée où sont exposées des armes de Nâder ainsi que des œuvres artistiques ou artisanales datant de l'ère afsharide. Le grand jardin entourant ce tombeau-musée est d'une superficie de 14 400 m2 et est notamment agrémenté d'une statue de Nâder Shâh à cheval et trois personnes derrière lui installées sur un haut piédestal.

Le château Khorshid ou Kalat, situé dans la ville de Kalat est considéré comme la trace la plus importante laissée par Nâder Shâh dans cette ville. Ce château se trouve au milieu d'un grand jardin dont le style est iranien, tandis que l'architecture du monument est un mélange des styles iranien et indien. Il comporte trois étages et douze chambres, dont chacune est ornée de peintures et d'ornements en stuc. Au milieu de ce monument octogonal se trouve une tour cylindrique à deux étages qui était le lieu de séjour du roi et de sa famille. Le premier étage est octogonal, les entrées du château étant posées aux côtés de l'octogone. L'essentiel de la beauté de ce château réside dans l'ornement de la façade extérieure, témoignage du style architectural mongol-indien.

Hârounieh est un monument historique à 25 km au nord-ouest de Mashhad. Construit en brique et en forme de cube, il daterait de l'époque ilkhanide; cependant, on y a également découvert des poteries appartenant aux époques seldjoukide, timouride et safavide. D'autre part, la base du monument rappelle celle des temples de feu



▲ *Le complexe Agh Ghal'e, Sabzevâr*

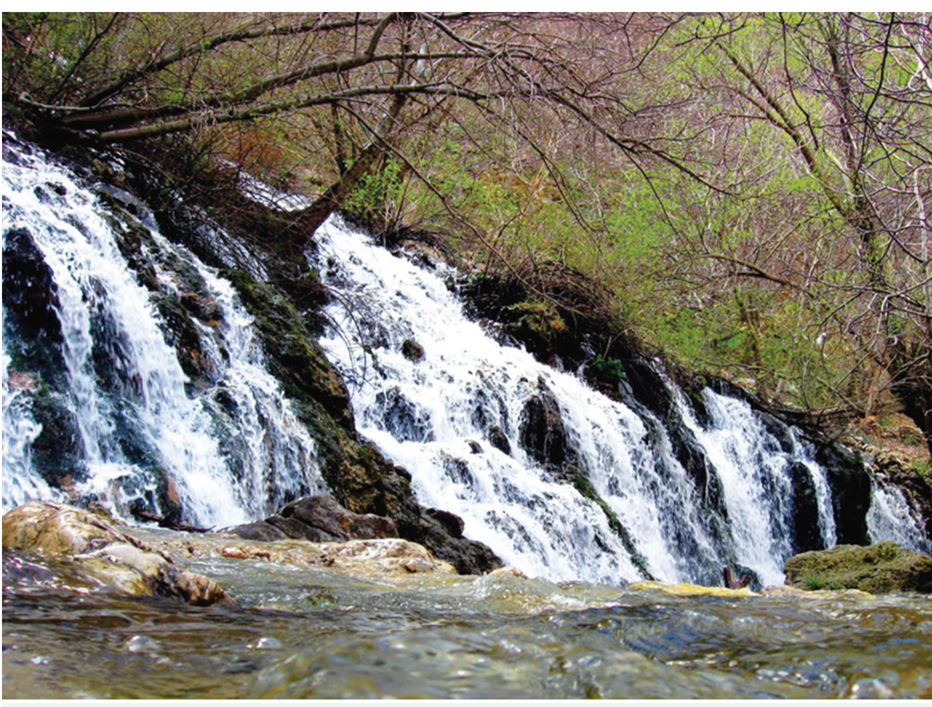
sassanides - il semble donc que la base du monument daterait d'une époque très ancienne, et qu'elle a été reconstruite à plusieurs reprises ultérieurement.

Le complexe Agh Ghal'e, situé à 80 km au nord-ouest de Sabzevâr, fut construit à l'époque ilkhanide. Il est aujourd'hui abandonné, mais selon les textes historiques et les œuvres de l'époque, ce complexe possédait des éléments urbains comme des tours, une forteresse, une mosquée, un qanat, des douves, un cimetière, etc.

Le marché historique de Neyshâbour est l'un des anciens lieux de cette ville, et s'étend sur un kilomètre. Ce marché fermé est la seule partie toujours debout du grand marché de l'ancienne Neyshâbour, qui commence à Darvâzeh Mashhad (Porte de Mashhad) et se termine à Darvâzeh Erâgh (Porte d'Irak). Ce marché date de l'époque safavide. Il comporte aussi un caravansérail, un hammam, une mosquée, ou encore un réservoir d'eau.

Situé sur le mont Reyvand du Khorâssân, **Azar Borzin Mehr** est le nom de l'un des feux sacrés des zoroastriens, ainsi que de l'un des trois grands temples du feu (*atashkadeh*) de l'Iran avant l'islam. Il semble que Borzin Mehr daterait au moins du début de l'époque parthe, et qu'il bénéficiait d'une fréquentation et d'une ferveur peu communes. A l'époque sassanide, c'était en particulier les agriculteurs et les artisans qui fréquentaient ce temple.

La tour de Firouz Abâd est une œuvre datant très probablement de l'époque seldjoukide et située à 17 km au sud de Bardeskan, dans le village de Firouz Abâd. Cette tour d'une hauteur de 18 mètres ressemble à un minaret cylindrique, et possède deux épigraphes



▲ *La cascade de Bâr*

de style coufique en haut et en bas. A l'intérieur, se trouve un escalier en spirale.

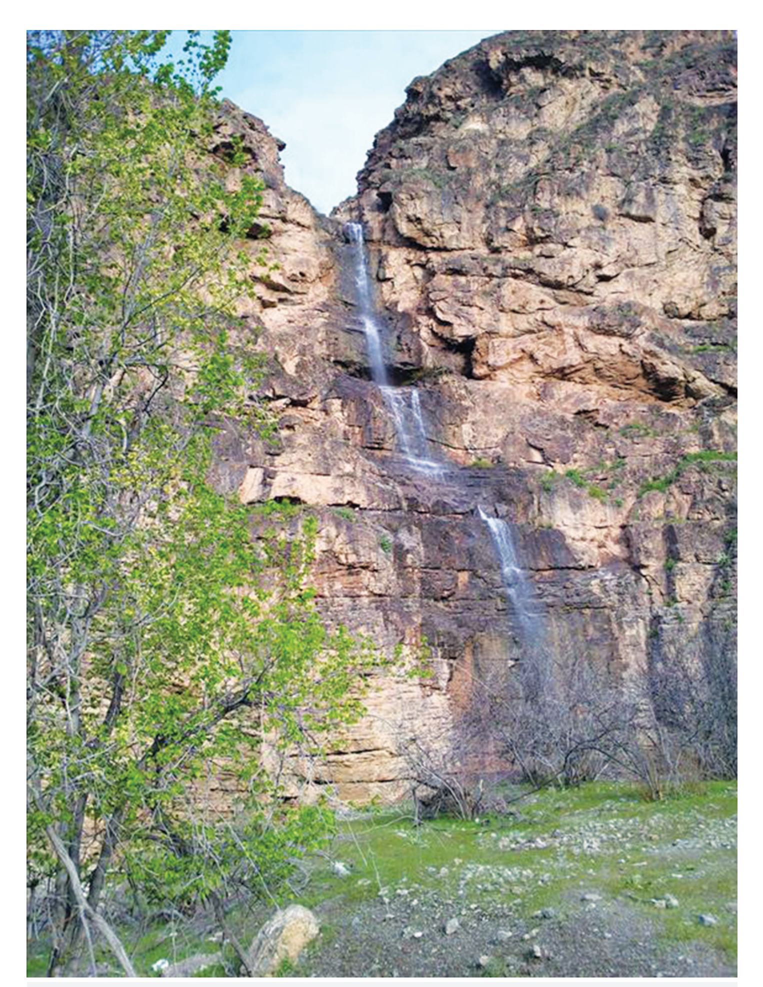
Situé à 8 km à l'ouest de Mashhad, **Band-e Golestân** est un barrage historique de la province construit sur la rivière Golestân. Malgré ses plus de cinq siècles d'âge, il est toujours fonctionnel.

Situé à 90 km au sud-est de la ville de Sarakhs, le **pont Khatoun** est un pont en brique construit à l'époque timouride. Autrefois situé sur la Route de la Soie, il conduisait vers Merv. Il est l'une des œuvres historiques les plus connues de la ville de Sarakhs, notamment du fait que c'est sous ce pont que se rejoignent les deux rivières Kashfroud et Hariroud pour former la rivière Tajan.

Le caravansérail Shâh Abbâsi à Neyshâbour est un monument de l'époque safavide constitué d'une cour (*sahn*) centrale, de 24 *hojreh* (cellules), de 4 *iwâns*, et d'écuries.

Les attractions naturelles de la province

La cascade Akhlamad, à Chenarân, à 85 km au nord-ouest de Mashhad, est constituée de deux chutes d'eau de plus de 85 m de hauteur. Ces chutes d'eau sont une des vieilles attractions naturelles de la région, en plein cœur d'une vallée du mont Binâloud. La vallée compte par ailleurs une variété étonnante de fleurs, plantes et arbres fruitiers. Cette vallée possède plusieurs autres cascades perpétuelles et saisonnières, ainsi que des murs rocheux comme Sefid (blanc), Oghâb (aigle) élevés et propices à l'escalade et aux sports de montagne. Le barrage et la grotte d'Akhlamad sont d'autres attractions de cette région qui attirent chaque année de nombreux voyageurs.



▲ *La cascade de Darreh Al*



▲ *La grotte Mazdâvand*



▲ *La fontaine Sabz*

Située à 10 km au sud-ouest de Kalât-e Nâderi, la **cascade Ghar-e Sou** est l'une des belles attractions naturelles de la région. Elle comprend huit chutes d'eau entre lesquelles des échelles métalliques ont été fixées pour permettre de monter jusqu'à leur sommet.

La cascade de Bâr, à proximité de la ville du même nom située dans les vallées des monts Binaloud, à 55 km au nord-ouest de Neyshâbour, se jette du haut d'un mont dans des noyeraies. Sa beauté tient notamment à sa descente par paliers.

La cascade de Darreh Al est située dans le village touristique d'Al, à 45 km au nord-est de Mashhad, dans la vallée Kardeh, embellie par cinq cascades saisonnières. La cascade de Darreh Al a pour source les monts Hezâr Masjed.

La source thermale de Khalilâbâd, à 240 km au sud-ouest de Mashhad, d'une température de 25°C, est réputée être particulièrement bénéfique pour les maladies dermatologiques et rhumatologiques. Cette source se trouve dans une belle région forestière et attire chaque année un nombre important de touristes.

La source thermale Shahr-e Kohneh, également réputée pour ses cures, est située à 18 km à l'ouest de Ghuchân et à 6 km du mausolée de l'Imâmzadeh Soltân Ebrâhim. La ville de Ghuchân est elle-même une ville datant d'environ 250 ans av. J.-C., située à proximité des vestiges de la première capitale des Parthes.

Baghroud est une belle région située à 12 km au nord de Neyshâbour. Elle est constituée principalement d'une vallée au milieu de laquelle coule une rivière, tandis que ses alentours sont

couverts de forêts et de vergers.

La région de Shir Ahmad, à 5 km au sud-est de Sabzevâr, a un climat sec et désertique. Elle contient une faune très riche, dont 15 espèces de crocodiles, 11 espèces de serpents, ainsi que de nombreux oiseaux. La rivière Kalshour dessine la frontière nord de la zone. A l'origine de petits écosystèmes, cette rivière est un refuge pour plusieurs espèces d'oiseaux et d'animaux aquatiques.

La grotte Mazdâvand, à 95 km de la route Mashhad-Sarakhs, est l'une des grottes les plus anciennes du Khorâssân. La grotte, qui s'étend sur un kilomètre, est couverte de colonnes de chaux ressemblant à des stalagmites. L'ancienneté de cette attraction naturelle est estimée au deuxième millénaire av. J.-C.

La fontaine Sabz (verte), située à 15 km de la ville de Chenarân et à 60 km à l'ouest de Mashhad, est au pied des montagnes de Binâloud. Le climat froid de cette région en fait un endroit agréable lors des saisons chaudes.

La vallée du Sistân est l'une des régions les plus belles de la province. Comprenant pas moins de 32 cascades, elle est située dans les hauteurs des monts Hezâr Masjed. La rivière Idalik passe par cette vallée forestière.

La vallée Haft Ghar (Sept Grottes) est l'une des plus belles attractions touristiques de Neyshâbour et mène à une fontaine. La couleur rouge de la terre offre un éclat particulier à cette région dotée d'un climat modéré, et particulièrement prisée par les touristes à la saison chaude. ■



▲ *La vallée du Sistân*



▲ *Alentours du village de Bazangân, Sarakhs*

La ville frontalière de Sarakhs:
la frontière, une séparation entre un avant et un après

Babak Ershadi

Des villes frontalières jumelles, il y en a plusieurs en Iran. Le fait qu'il y ait une ville partagée à la frontière entre deux états est, dans la quasi-totalité des cas, le fruit de la modification de frontières, étant donné qu'il n'est, a priori, pas normal qu'une ville se voit partagée entre deux territoires politiques distincts.

Par l'expression de «partage» ou de «division» d'une ville (selon le point de vue), nous entendons qu'une ville formait une entité entière à une époque donnée, puis qu'elle a été divisée en deux localités séparées à la suite d'une nouvelle démarcation de frontières internationales entre deux états. Cette division peut être le résultat d'un traité reconnu par les deux états voisins, ou ferait partie de litiges territoriaux dont le règlement nécessite une intervention diplomatique.

Mais il est aussi possible qu'une ville soit divisée de facto sans qu'il n'y ait de reconnaissance officielle quelconque. C'est le cas, par exemple, de Nicosie, capitale de Chypre, qui est divisée en deux depuis 1974. Cette division, matérialisée par un mur et une zone démilitarisée, n'est pourtant pas reconnue internationalement.

Berlin représente sans doute le cas extrême du partage d'une ville. En 1945, les Alliés partagèrent Berlin à la suite de la conférence de Yalta. Quatre zones furent ainsi définies. La France contrôlait la partie Nord-Ouest, l'Angleterre l'Ouest et les États-Unis le Sud-Ouest de la ville. Toute la partie Est de Berlin resta sous contrôle de l'Union soviétique.

Le partage ou la division des villes se réalisent souvent «à l'amiable» autour d'une table dans le cadre de l'approbation d'un traité ou d'une convention. Mais en réalité, ce type de partage «à l'amiable» intervient souvent après une guerre ou un conflit majeur.

C'est le cas de la ville d'Astara, située sur le littoral de la mer Caspienne au nord-ouest de l'Iran. Selon le traité de Golestân (1813) signé entre Téhéran et Moscou après la première guerre russo-persane (1804-1813) au Caucase, la dynastie iranienne des Qâdjârs a renoncé à la souveraineté de la grande partie des terres qui constituent aujourd'hui le territoire de la République d'Azerbaïdjan, des régions orientales de la Géorgie actuelle et du Daghestan (Caucase du Nord, actuellement en Fédération de Russie). Le traité reconnaissait aussi la souveraineté de l'Empire russe sur une partie de la région de Talysh, contrôlé de facto par les Russes. Cela voulait dire que la rivière d'Astara Tchaï, qui traversait la ville d'Astara avant de se jeter dans la mer Caspienne, serait la frontière entre l'Iran et l'Empire russe. À l'époque, Astara n'était qu'un petit village. Le nord du village, situé au nord de la rivière, devint russe, et le sud du village resta iranien.

Aujourd'hui, le passage frontalier qui relie les deux Astara iranienne et azerbaïdjanaise compte un foyer économique important des régions du nord et du nord-ouest iranien.

La ville iranienne de Jolfâ, à la frontière entre l'Iran et le Nakhitchevan (une république autonome d'Azerbaïdjan) connut le même sort après la signature du traité de Turkmentchaï (1828), mettant fin à la deuxième guerre russo-persane de 1826-1828 au Caucase. Au terme de ce traité, les Qâdjârs finirent par céder la souveraineté de l'Arménie et du Nakhitchevan à l'Empire russe. L'Araxe devint la frontière entre les deux parties. Ainsi, la ville de Jolfâ, traversée par l'Araxe, fut divisée en deux parties sud (iranienne) et nord (russe, puis azerbaïdjanaise).

La ville iranienne de Sarakhs dans la province du Khorâssân Razavi, à la frontière du Turkménistan, a vécu une histoire similaire à celle d'Astara et de Jolfâ. Sarakhs se situe tout près de sa jumelle de l'autre côté de la frontière turkmène, mais cette fois-ci la ville n'avait pas été divisée entre l'Iran des Qâdjârs et l'Empire russe. Les Russes ont occupé la Sarakhs historique en 1884, et les Iraniens ont construit sa réplique du côté opposé de la frontière. Autre différence entre Sarakhs et les villes jumelles d'Astara et de Jolfâ: la démarcation des frontières du nord-est iranien résulte, non pas d'un conflit militaire, mais des jeux d'influence internationale, l'Iran et la Russie ne s'étant pas affronté militairement du côté du Khorâssân.

L'histoire de Sarakhs

Sarakhs est une ville frontalière de la province du Khorâssân Razavi, et elle est le chef-lieu d'un département du même nom. Sarakhs est une référence dans la géographie iranienne, car elle se situe à l'extrémité nord-ouest de l'Iran, à quelques centaines de mètres de la frontière avec le Turkménistan. De l'autre côté de la frontière se trouve la ville jumelle de Sarakhs appelée Serakhs (ou Serahs, selon la prononciation turkmène).

Sarakhs se situe à 180 km à l'ouest de Mashhad, capitale de la province du Khorâssân Razavi, et à 1040 km de Téhéran.

La ville se trouve dans une plaine qui a la plus basse altitude de tout le Khorâssân (300 m au-dessus du niveau

de la mer), au point de liaison entre la plaine du Khorâssân et le désert du Karakoum au Turkménistan.

Autrefois, Sarakhs se trouvait sur la route ancienne qui connectait la ville de Merv (actuellement Mary, au Turkménistan) à Neyshâbour et aux régions centrales de l'Iran. Pendant l'Antiquité, la ville s'appelait «Sarika», mais il n'existe pas d'informations précises sur la situation de la ville pendant la période préislamique. Cependant, les recherches archéologiques effectuées en 1997 de l'autre côté de la frontière par l'Université d'Etat d'Achkhabad ont montré que la Sarakhs antique (Sarika) était un foyer relativement important de la civilisation iranienne, au moins à l'époque des Parthes et jusqu'à la fin de la dynastie des Sassanides (du IIIe siècle av. J.-C. au VIIe siècle apr. J.-C.). Les chercheurs turkmènes y ont aussi découvert un temple du feu.

Plusieurs monuments anciens de Sarakhs datent effectivement de cette période seldjoukide. Le caravansérail de Robât-e Sharaf se situe à 45 km de Sarakhs. Bien que ce monument ancien soit très peu connu de nos jours, il est un chef-d'œuvre de l'architecture iranienne de l'époque seldjoukide.

Dans son ouvrage épique intitulé *Shâhnâmeh* ("Livre des Rois"), Ferdowsi (940-1020) mentionne deux fois le nom de Sarakhs dans le récit de la guerre entre le roi iranien Manoutchehr et le jeune prince de Tourân, Afrâsiâb.

Les auteurs et les géographes des IIIe et IVe siècles de l'Hégire (IXe et Xe siècles de l'ère chrétienne) mentionnent le nom de Sarakhs comme une ville prospère située sur la route entre Neyshâbour et Merv (Mary), comme étape de la Route de la Soie. Sous les Seldjoukides qui régnèrent de 1037 à 1194 sur une grande partie de l'Asie du Sud-Ouest, de l'Asie Mineure et de l'Asie centrale (voir la carte), Sarakhs a connu



▲ *Caravansérail de Robât-e Sharaf, chef-d'œuvre de l'architecture iranienne de l'époque seldjoukide*

une période de prospérité, notamment lors du règne d'Ahmad Sanjar (1084-1157), sultan seldjoukide de Transoxiane et du Khorâssân.

Plusieurs monuments anciens de Sarakhs datent effectivement de cette période seldjoukide. Le caravansérail de Robât-e Sharaf se situe à 45 km de Sarakhs. Bien que ce monument ancien soit très peu connu de nos jours, il est un chef-d'œuvre de l'architecture iranienne de l'époque seldjoukide. D'après l'épigraphe de ce monument, ce caravansérail de brique fut construit en 1154. De l'extérieur, le bâtiment ressemble à une forteresse. Le mausolée d'Abol-Fazl Sarakhsi, alias Serakhs-Baba et datant du XIe siècle, se situe de l'autre côté de la frontière, près de la ville historique de Serakhs turkmène. À quelques centaines de mètres de la frontière, sur le territoire iranien, se trouve aussi le mausolée de Loqmân Sarakhsi, un mystique du IVe siècle de l'Hégire (Xe siècle de l'ère chrétienne). La ville fut complètement anéantie à l'époque de l'invasion des Mongols, pendant la première moitié du XIIIe siècle.

Sous la dynastie safavide (1501-1736), Sarakhs souffrait, comme certaines autres zones frontalières du Khorâssân, de l'insécurité due aux attaques successives des tribus turkmènes et ouzbeks et de la faiblesse militaire et politique du gouvernement central dans ces régions éloignées. Quand les Qâdjârs prirent le pouvoir en Iran vers 1780, la situation sécuritaire du nord et de l'est du Khorâssân était désastreuse et les routes caravanières étaient constamment sous la menace de pillages des tribus turkmènes.

Les régions qui se situaient au-delà de la rivière Hariroud (Tejen en turkmène) faisaient partie, depuis des siècles, du territoire des dynasties iraniennes, mais en réalité, les Timourides, les Safavides ou les Qâdjârs ne contrôlaient pas réellement ces régions de plus en plus insécurisées en raison des assauts successifs des tribus turkmènes.



▲ *Mausolée d'Abol-Fazl Sarakhsi*

En outre, depuis le début du XIXe siècle, l'Asie centrale (mais aussi l'Afghanistan et les régions situées au nord et à l'est du Khorâssân) était le théâtre principal de ce que les historiens appellent le «Grand jeu», c'est-à-dire la rivalité coloniale entre la Russie et la Grande-Bretagne. L'Empire britannique cherchait à étendre ses possessions en Inde et à protéger ses intérêts dans le nord du sous-continent indien, tandis que l'Empire russe recherchait depuis longtemps un accès à l'océan Indien. Une course pour la suprématie s'engagea entre ces grandes puissances. Les deux puissances coloniales ne s'affrontèrent jamais directement en Asie centrale, et elles essayèrent de marquer d'une manière ou d'une autre leurs frontières dans cette partie du monde, d'où la création d'un état tampon, c'est-à-dire l'Afghanistan actuel, pour créer une barrière entre l'Asie centrale contrôlée de façon croissante par les Russes, et l'Inde colonisée par la Grande-Bretagne.



▲ *Pont de Khâtoun, Sarakhs*

Ce jeu de pouvoir et d'influence rendait évidemment la situation encore plus compliquée pour la dynastie des Qâdjârs, qui avait déjà perdu une grande partie de son territoire au Caucase suite aux deux guerres russo-persanes de 1804-1813 (Traité de Golestân) et de 1826-1828 (Traité de Turkmentchaï). Pendant plusieurs décennies, les Iraniens durent faire face au nord-est aux interventions et aux convoitises territoriales à la fois de la Russie et de la Grande-Bretagne.

Les guerres anglo-perses eurent lieu à Hérat (Afghanistan actuel) en 1856-1857. Les troupes perses encerclèrent Hérat dont le gouverneur, soutenu par les Britanniques, avait proclamé son indépendance vis-à-vis de l'Iran. Les Britanniques qui contrôlaient alors plusieurs îles iraniennes du golfe Persique, menacèrent les Iraniens d'intervention militaire s'ils ne mettaient pas fin à la guerre à Hérat. Dans une position de faiblesse politique et militaire, le jeune roi qâdjâr Nâssereddin Shâh dut accepter les conditions de la Grande-Bretagne dans le Traité de Paris (1857), renonçant ainsi à la souveraineté iranienne sur Hérat.

Finalement, en 1881, l'Iran et la Russie signèrent le Traité d'Akhal selon lequel Nâssereddin Shâh reconnut officiellement l'annexion du Khwarezm (en Ouzbékistan) par l'Empire russe. Le Traité d'Akhal est moins connu que ceux de Golestân et de Turkmentchaï, probablement parce qu'il ne suivait pas un conflit militaire entre l'Iran et l'Empire russe. Le but de ce traité était de démarquer les frontières entre les deux parties, notamment dans les zones turkmènes. En effet, jusqu'en 1863, l'Empire russe avait conquis Aral, Samarcande, Tachkent et Boukhara (Ouzbékistan actuel). En réalité, les Qâdjârs n'avaient jamais contrôlé réellement ces régions, mais leur perte fut considérée comme une grande défaite politique pour eux qui se prétendaient

souverains dans ces zones de l'Asie centrale. En échange, l'Empire russe reconnut la souveraineté des Qâdjârs sur le nord du Khorâssân et le sud du Turkménistan actuel. Cependant, cela ne dura pas longtemps, car les Russes finirent par envahir Merv, Achgabat et Sarakhs, en 1884.

La nouvelle Sarakhs

La ville historique de Sarakhs fut annexée à l'Empire russe en 1884, en dépit de la démarcation des frontières dans le Traité d'Akhal de 1881 qui reconnaissait l'appartenance de Sarakhs à l'Iran. Nâssereddin Shâh fit construire une forteresse à deux kilomètres de la ville, sur la rive occidentale de la rivière de Hariroud qui était devenue, de facto, la nouvelle frontière entre l'Iran et l'Empire russe. C'est cette forteresse qui devint petit à petit la Sarakhs iranienne, tout près de la Sarakhs historique, aujourd'hui appartenant au Turkménistan. Cette forteresse, munie de 24 tours et d'un bataillon d'artillerie, était destinée à défendre la région à la fois contre les éventuelles expéditions russes et les nouveaux assauts des tribus turkmènes, mais elle devint peu à peu une ville homonyme de l'autre Seraskhs, située de l'autre côté de la frontière actuelle entre l'Iran et le Turkménistan.

Il y a cent ans, Sarakhs était une toute petite ville frontalière. La nouvelle route reliant Sarakhs à Mashhad, chef-lieu de la province du Khorâssân Razavi, a été construite dans les années 1960. S'étendant sur 180 kilomètres, elle a complétement changé la vie de Sarakhs. Les réseaux ferroviaires iranien et turkmène passent aussi par Sarakhs, permettant à l'Iran un accès sûr aux pays de l'Asie centrale. En 2005, les deux pays ont construit ensemble un barrage hydraulique sur la rivière frontalière Hariroud (Tejen en turkmène), à 75 kilomètres au sud de Sarakhs. Le lac de ce barrage appelé "Barrage hydraulique de l'amitié" est long de 12 Km et constitue un très grand réservoir d'eau exploité conjointement par l'Iran et le Turkménistan.

Nâssereddin Shâh fit construire une forteresse à deux kilomètres de la ville, sur la rive occidentale de la rivière de Hariroud qui était devenue, de facto, la nouvelle frontière entre l'Iran et l'Empire russe. C'est cette forteresse qui devint petit à petit la Sarakhs iranienne, tout près de la Sarakhs historique, aujourd'hui appartenant au Turkménistan.

Le champ de gaz naturel de Khanguiran, à 25 km au nord-ouest de Sarakhs, a été découvert en 1952. L'exploitation de ces réserves de gaz naturel a commencé en 1962. Sarakhs est aujourd'hui un pôle important d'activités agricoles grâce aux investissements de la fondation de l'Astan Qods Razavi.

Actuellement, des centaines d'étudiants poursuivent leurs études supérieures dans diverses disciplines dans les quatre facultés de Sarakhs (chimie, mathématiques, informatique, électrotechnique).

La majorité de ses habitants actuels sont originaires de la province voisine du Sistan-et-Baloutchistan. Il y a aussi de petites minorités turkmène, kurde et arabe. Après le développement des activités à Sarakhs et surtout après la victoire de la Révolution islamique de 1979, un grand nombre d'immigrés venant d'autres régions, notamment de Mashhad, s'est installé dans ce département frontalier. ■

Mashhad,
Galerie des mémoires pleines d'espoir

Notes sur la présence de la ville de Mashhad dans la poésie contemporaine persane

Zeinab Golestâni
Shakibâ Zâker Hosseini

Située au croisement de différentes sciences (urbanisme, architecture, sociologie, etc.), la ville imprègne la vie et la mémoire collective du peuple. Sa présence dans la production artistique, surtout la littérature, fait résonner une nouvelle fois des souvenirs et des archétypes qui nous habitent, qui suggèrent encore des états affectifs. Celle-ci, «grandiose création collective amassée au cours de l'Histoire»[1], se présente comme une œuvre à lire, comme un texte, selon Michel Butor[2] qui distingue trois types de villes:

- les villes littéraires, qui jouent un rôle important dans la littérature du peuple;
- les villes livresques, dont la langue est reliée aux livres;
- les villes textuelles, déterminées par la quantité de textes qu'elles accumulent.[3]

Ainsi se rencontrent dans le discours littéraire, différents regards à l'égard de l'espace urbain que l'homme cherche à habiter, et cela au sens d'une riche expérience du monde. Nous admettons donc avec Olivier Rolin que «si elles [les villes] offrent aux livres un vaste paradigme, en retour, les livres leur donnent la profondeur mythique d'un espace humain».[4]

Afin de définir plus précisément la spécificité de la vision d'un auteur des lieux qu'il met en scène, une géographie littéraire s'efforce de prendre en considération les rapports établis par chaque littérature avec un territoire à la fois géographique et culturel, ce qui lui permet de résister à une mondialisation uniformisatrice et de préserver la diversité culturelle. Se mettant à la recherche de la dimension sensible et imaginaire de l'espace, cette démarche ne se limite pas à une étude géopolitique ou sociocritique. Ainsi, mettant en cause toute tentative de cartographie, une véritable géographie littéraire se fonde sur les données textuelles. Elle explore le texte afin de dévoiler son paysage qui ne se trouve sur aucune carte. Prenons pour exemple le poème suivant, dans lequel le poète présente un paysage inédit et surprenant de Mashhad:

Mashhad, verte dans mes mémoires,
La fleur épanouie dans ma vérité,
Du podium au podium, je suis de l'eau de rose,
Une eau a effacé la poussière de mon corps,
Un doux zéphyr de la part de l'ami,
Eh bien, comment je suis éveil,
J'ai laissé mes lèvres parmi les baisers,
Pour devenir tout entier un seul amour.
(Saeed Matouri (Mehrgân))

Se mettant à construire son propre territoire de *l'imaginaire et de l'écriture*, loin du monde purement objectif, ce regard propose un paysage de Mashhad basé à la fois sur le sensible et l'intelligible. A savoir que le *paysage* se définit comme l'image du pays, tel qu'il est conçu par un *observateur* et qui trouve son illustration parfaite dans l'art et la littérature[5].

Le monde est ici conçu dans un rapport sans cesse renouvelé entre sujet et objet, comme l'affirme Bachelard dans *La poétique de la rêverie*: «Je rêve le monde donc le monde existe comme je le rêve»[6]. Loin de se replier sur toute définition et toute localisation, le *lieu littéraire* peint un paysage, à savoir un lieu qui devient le nôtre à l'instant où, lisant

26

un texte, «nous nous trouvons interpellés par une parole qui nous est adressée en présence d'un paysage pourtant absent de la page»[7], et qui devient ainsi le foyer d'une pure co-naissance au monde. Etant absent de toute géographie concrète, le lieu littéraire est principalement un *lieu de langage* présenté au lecteur de sorte qu'il puisse s'y reconnaître et y projeter son propre univers imaginaire. D'ailleurs, l'espace imaginaire est indissociable de la subjectivité, car le sujet se trouve dans l'espace et recrée son propre monde qui est l'espace où [il] recentre le monde. Ainsi, *la réécriture de l'espace*, ou bien sa modulation, permet-elle «au sujet d'y trouver une place nouvelle, fantasmatiquement plus épanouissante»[8]. En ce qui concerne l'effet de l'imaginaire dans la présentation du paysage de Mashhad, le poème suivant serait un exemple approprié:

Même si la terre se porte mal,
Mashhad embrasse un morceau de paradis;
Même l'ange prêtant l'allégeance,
Doute ici entre rester ou partir;
Ici, ce n'est pas Médine, mais non, ici, ce n'est pas Médine;
C'est alors l'odeur de qui rappelant celui de Mohammad?
Même si tu te trouves sur un point de bascule,
Ici constitue pour l'amour un nouveau prélude;
Là où le ciel s'associe à la terre,
Là où se connaît dans le tout univers,
Là où il y a un cœur brisé, apportez-le ici,
Ici, c'est le paradis, la ville de Dieu, celle de Mashhad.
(Rezâ 'Âbedin Zâdeh)

L'effet de vérité suggéré par cet espace littéraire ne s'inscrit pas dans son analogie avec *une réalité géographique extérieure*, mais dans son génie de refléter un *pays intérieur* qui favorise l'articulation du pays imaginaire et du pays réel:

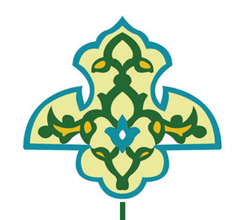
Et c'est quand le sujet n'y trouve pas la paix qu'il entreprend de substituer au monde réel un monde imaginaire, dont la géographie est influencée par celle de son pays intérieur, et où il invente pour lui-même une place qui lui convienne.[9]

Se mettant à construire son propre territoire de *l'imaginaire et de l'écriture*, loin du monde purement objectif, ce regard propose un paysage de Mashhad basé à la fois sur le sensible et l'intelligible. A savoir que le *paysage* se définit comme l'image du pays, tel qu'il est conçu par un *observateur* et qui trouve son illustration parfaite dans l'art et la littérature.

L'espace de Mashhad n'est donc pas un espace objectif, mais *un espace subjectif, à la fois perçu, vécu et imaginé*. La ville se trouve ainsi devant une question primordiale, celle d'établir un équilibre entre «l'intérieur et l'extérieur, l'imaginaire et le réel, l'écriture et l'expérience»[10].

D'ailleurs, il est indispensable de ne pas limiter la géographie littéraire à de simples référents géographiques, mais de s'efforcer de repérer des structures spatiales, susceptibles de se répéter ou de varier d'un endroit à un autre, afin d'accéder aux significations dont elles sont porteuses. Ainsi la ville de Mashhad s'installe-t-elle dans un réseau marqué par les concepts tels que désir, vœux, espoir, et refuge, comme le rappelle un poème d'Asghar Akbari:





Il est vers huit heures et moi, en vous désirant,
Je me suis enfin rendu ici, samedi soir,
Mon cœur, comme il se serre dans le froid de la rue,
Et seigneur! Dans le silence d'une ville pleine d'étrangers,
Je fixe tout mon regard sur la lune,
A la mémoire de la solitude des yeux ivres des gazelles,
Pour l'amour du dôme jaune qui se voit de l'autre côté,
J'ai levé mes deux mains humides de la prière,
Sanctuaire, encore cette odeur reconnue, soit
Une goutte de larme parvenue au sein de la mer
Et enfin… j'embrasse encore
Le zarih d'un délicat huitième reconnu.
(Asghar Akbari)

L'espace de Mashhad n'est donc pas un espace objectif, mais *un espace subjectif, à la fois perçu, vécu et imaginé*. La ville se trouve ainsi devant une question primordiale, celle d'établir un équilibre entre «l'intérieur et l'extérieur, l'imaginaire et le réel, l'écriture et l'expérience».

D'autre part, la subjectivité humaine introduit dans l'espace vécu des valeurs et significations différentes qui, en littérature, se présentent à travers différentes images et formes qu'elles inspirent à chaque auteur. Alors, Mashhad peut évoquer l'image de la bien-aimée:

L'amorce du Farvardin de ton œil, mon Mashhad;
Et mon Shirâz, Ordibehesht de ta jupe;
Chacun des Ispahan de tes sourcils, une moitié de mon monde;
Et la date de mon Khouzistân, ton sourire.
(Gheysar Aminpour)

La littérature se consacre à la structuration des lieux notamment par l'expression d'une appartenance, d'une expérience sensible et d'une appropriation. L'expérience poético-romanesque révèle une double expérience qui est d'une part celle d'un corps et d'un regard dans l'espace, et d'autre part du langage pour en rendre compte.

L'image de Mashhad ne se borne donc pas à l'abstrait, mais étant construite en contact avec le monde physique, elle démontre des sensations et des émotions éprouvées par le sujet lors de ce contact. Alors la pensée du lieu se déploie sur une expérience vécue des rapports qui, réconciliant l'espace et la pensée, remettent en cause la distinction cartésienne entre la *res cogitans* et la *res extensa*, ce qui est appelé par M. Collot une pensée-paysage. Produisant du sens avec le sensible à partir d'une rencontre avec le monde, celle-ci constitue *une pensée partagée, à laquelle participent l'homme et les choses*.

Cette expérience partagée par la littérature est inscrite dans les qualités sensibles du langage qui constituant un moyen d'interprétation de soi et du monde, explore la circularité entre l'homme et le monde qu'est la perception:

Ô toi dont l'honneur de ma ville est du ressort des éclairs de tes dômes,
Mashhad propose une orbite autour du vol de tes oiseaux.
(Mari Toutounchi)

L'*émotion du paysage* ne s'appuie cependant pas seulement sur un état d'âme, mais aussi et particulièrement sur un état du corps. «L'écrivain est à l'écoute du monde avec son corps et ses sens»[11], écrit Cécile Barrère. Enraciné dans son

corps, le sujet s'incarne selon Merleau-Ponty dans le monde en tant que sol de son existence[12]. Ainsi écrit celui-ci dans *Le Visible et l'Invisible*:

On peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense – ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors.[13]

L'espace apparaît donc comme «l'expression de la prise qu'a le sujet sur le monde par l'intermédiaire de son corps»[14]. Cette expérience sensible du sujet, où il se confond avec le monde «dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence»[15] est appelée, par Henri Maldiney, le *moment pathique de la relation au monde*[16] lors duquel *nous devenons le monde*:

Je t'ai apporté de Mashhad, deux yeux humides;

Dans l'espérance de voler dans ton ciel, j'ai pris le vol.

(Manijeh Dartoumiyân)

Par conséquent, tout *dualisme* entre le sujet et le monde (de même entre la conscience et le monde) s'efface du fait qu'ils sont conçus «comme les deux moments dialectiques d'un unique système circulaire qui se définissent réciproquement»[17]. La littérature met ainsi en œuvre un *rapport personnel et intime* du sujet avec son monde, qui en fait un paysage intérieur autant qu'extérieur. Regardons pour exemple le poème suivant:

Elles tombaient malades, toutes les étoiles,

Un groupe de colombes passaient dans mon cœur,

Si son cœur espérait pleuvoir,

Il se transformerait en Mashhad, là où il s'établirait

(Maryam Haghighat)

Mashhad, couronné par le sanctuaire du huitième Imam shiite, constitue ainsi un espace tissant des liens sans cesse renouvelés avec les sentiments et les espoirs d'un individu qui sculpte donc de son côté l'image sacrée de cette ville, de même que cette dernière ne cesse de son côté de modeler le sujet, pour en révéler à la fois les profondeurs et les complexités.

Cet échange vif entre le sujet et le monde, se trouve parfois même à l'origine de la fusion avec l'espace environnant, comme le montre le vers de Noël Arnaud: *Je suis l'espace où je suis.*[18]

La structure du lieu, à savoir la dimension où prend place la vie, est le *genius loci*[19] auquel il faut prêter l'oreille afin de pouvoir rétablir l'harmonie avec l'espace. Participant ainsi à son *auto-réalisation*, nous pouvons lui donner un nouveau sens. Ce rapport émotionnel entre le sujet et le monde impliquant *co-naissance au monde et de soi-même* n'est pas passé inaperçu aux yeux d'une poétesse telle que Sâdjedeh Djabbârpour, qui y a trouvé une certaine manière d'appréhender le monde où le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble:

Cette route, comme elle vexe mon cœur,

L'amour et l'ennui se propagent de plus en plus;





▲ *Vue aérienne du sanctuaire du huitième Imâm shiite, Imâm Rezâ à Mashhad. Photo: Masoud Nozari*

Aujourd'hui, quand les caravanes m'ont laissé,
J'ai rêvé du départ de mon cœur vers Mashhad.

Alors le sujet reconnaît non seulement une correspondance avec le monde, mais aussi une appartenance *essentielle* avec ce dernier de sorte que «le sujet qui voit les choses est lui-même compris parmi elles et est l'une d'elles, le fait que le corps voyant et les choses visibles sont d'une même *chair*»[20]. Celui-ci dépasse effectivement les limites de son identité personnelle afin de faire corps avec le monde qui l'entoure, ce qui caractérise l'*expérience du paysage* marquée par la fusion entre l'intérieur et l'extérieur. Ainsi se forme une identification totale du poète avec les traits constitutifs du paysage qui l'environne, comme on peut le voir chez Ali Safari, poète contemporain iranien:

Je ressemble à un malade qui après le désespoir;
Est parti, en quête d'un miracle, vers Mashhad.

Mashhad, couronné par le sanctuaire du huitième Imam shiite, constitue ainsi un espace tissant des liens sans cesse renouvelés avec les sentiments et les espoirs d'un individu qui sculpte donc de son côté l'image sacrée de cette ville, de même que cette dernière ne cesse de son côté de modeler le sujet, pour en révéler à la fois les profondeurs et les complexités. ■

---

1. Doctorow Edgar Lawrence, *Cité de Dieu* (2000), Editions de l'Olivier, 2003, p. 348, cité par Viala Laurent, «La confusion des temps ou la modernité urbaine contestée. Représentations de la ville, architecture postmoderne et roman contemporain», in Hyppolite P. (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoge, Pulim, 2012, pp. 369-380: 369.
2. Butor, M., «La ville comme texte», in *répertoire V*, Les éditions de Minuit, 1982, pp. 33-42.
3. Yotova, R., *op. cit.*, p. 220.
4. Rolin Olivier, «Ecritures, architectures», in *Passerelles dans la ville*, sur une proposition d'Hélène Bleskine, Les Editions

de l'Imprimeur, coll. Tranches de villes, 2001, cité par Jerusalem, Christine, «Nous périphériquerons ensemble», in Hyppolite, P. (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Pulim, 2006, pp. 151-162 : 151.
5. Le passage du *pays* en *paysage* se réalise d'après Alain Roger par l'intermédiaire de *l'art, la peinture et* notamment *la littérature*. C'est ainsi qu' « une autre réflexion de l'espace s'impose'' grâce au *paysage*. (Voir Manola Théodora, «Paysage et environnement : quelle association? », in Paquet, Thierry, Younes, Chris (dir), *Philosophie de l'environnement et milieu urbains*, Paris, Editions La Découverte, 2010, pp., 151-163.
6. Bergez D., Barberis P., De Biasi P.M., Marini M., Valency G., *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 104.
Sous la plume de Merleau-Ponty, le sujet est indissociable du monde subjectif *qu'il projette lui-même*: ''Le monde est inséparable du sujet, mais d'un sujet qui n'est rien que projet du monde, et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette lui-même. Le sujet est être-au-monde, et le monde reste «subjectif» puisque sa texture et ses circulations sont dessinées par le mouvement de transcendance du sujet''. (Cité par Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 52) Il n'est donc pas possible de concevoir l'existence du sujet et du monde indépendamment l'un de l'autre, du fait qu'ils sont « les *corrélats* l'un de l'autre'' (*Ibid.,* p. 184.), constituant effectivement un *unique système*.
7. Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, Paris, José Corti, 2011, pp. 219-220.
8. Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Minuit, 2012, p. 90, cité par Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Editions Corti, Les essais, 2014, p. 97.
9. Bayard P., *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, *op. cit.*, p. 92, cité par COLLOT M., *Pour une géographie littéraire*, *op. cit*., p. 97.
10. Collot M., *Pour une géographie littéraire*, *op. cit*., p. 97.
11. Hyppolite P. (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, *op. cit.*, p. 168.
12. Brent Madison G., *op. cit.*, p. 85.
13. In *Ibid.*, p. 189, note 16.
14.*Ibid.,* p. 74.
15. Collot, Michel, *La poésie Moderne et La Structure d'Horizon*, Paris, Presses Universitaire de France (PUF), 1989, p. 28.
16. *Ibidem.*
17. Brent Madison G., *op. cit.,* p. 222.
18. Cité par Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Quadrige/PUF, Réimpression de la 9e édition «Quadrige», 2007, p. 131.
19. Selon les croyances des anciens Romains, tout être a son propre *genius,* son esprit gardien qui donnant la vie aux gens et lieux, les accompagne depuis la naissance, jusqu'à la mort ; celui-ci détermine aussi leur caractère. Il correspond ainsi à ce qui *est* une chose. (Voir Norberg-Schulz, Christian, *Architecture: meaning and place. Selected Essays*, New York, Electa/ Rizzoli, 1e édi., 1988, p. 196.)
20. Brent Madison G., *op. cit*., pp. 188- 189.

Bibliographie

-Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Quadrige/PUF, Réimpression de la 9e édition «Quadrige», 2007.
-Bergez, D., Barberis, P., De Biasi, P.M., Marini, M., Valency, G., *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 85-121.
-Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973.
-Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Editions Corti, Les essais, 2014.
-Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, Paris, José Corti, 2011.
-Collot Michel, *La poésie Moderne et La Structure d'Horizon*, Paris, Presses Universitaire de France (PUF), 1989.
-Hyppolite, Pierre (dir), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoge, Pulim, 2012.
-Hyppolite, Pierre (dir), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Pulim, 2006.
-Norberg-Schulz, Christian, *Architecture: meaning and place. Selected Essays*, New York, Electa/ Rizzoli, 1ère édition, 1988.
-Paquet, Thierry, Younes, Chris (dir), *Philosophie de l'environnement et milieu urbains*, Paris, Editions La Découverte, 2010.
-Yotova, Rennie, *Jeux de constructions: poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman*, Paris, L'Harmattan, 2006.



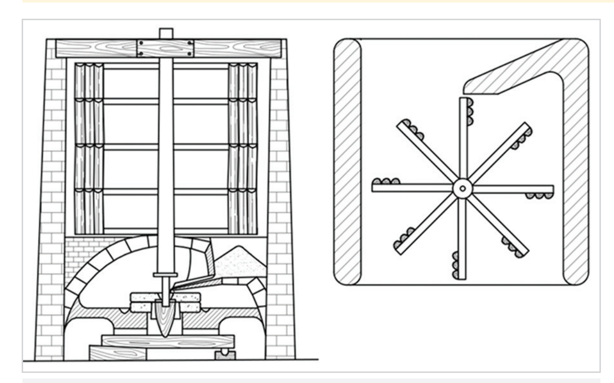
Voyage à Nashtifân, ville du vent et des moulins

Yâsaman Borhâni



▲ *Moulins à vent de Nashtifân*

Nashtifân est l'une des villes de l'est de la province du Khorâssân Razavi. Située à environ 300 km de la capitale de cette province, elle est connue non seulement pour ses moulins à vent, mais aussi pour sa production agricole.
Selon certains, son nom est formé des deux mots *nash* et *tifân*. Le premier serait une prononciation locale du mot *nish* (piqûre), et *tifân* une prononciation locale de *toufân,* la tempête. Le nom de Nashtifân résumerait bien, dans ce cas, sa situation géographique, au centre d'une zone de vents et de tempêtes. Cette dénomination pourrait aussi être une allusion à la piqûre des nombreuses espèces venimeuses, reptiles ou arachnides, qui peuplent cette région sèche et chaude.
Plusieurs rois de la dynastie des Muzaffarides sont également originaires de cette ville.



▲ *Moulin à vent à axe vertical (perse), par Kaboldy — Travail personnel, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8537002*

Le vent et les moulins à vent de Nashtifân

Nashtifân est avant tout connue pour ses moulins à vent (à axe vertical), qui existent dans la région dès l'an 620 et dont les exemplaires, aujourd'hui visibles, datent de l'ère safavide et sont toujours fonctionnels. Cependant, les habitants actuels ne s'en servent plus, et un seul d'entre eux est resté en activité pour le plaisir des touristes.

Par le passé, l'est de l'Iran comptait de nombreux moulins à vent. La principale source d'énergie dans cette région de l'est était ainsi celle fournie par le célèbre et violent vent des Cent-vingt jours du Sistân,

qui naît à Bâdkooh, en Afghanistan, sur les hauteurs neigeuses de l'Hindou-Kouch.

Les matériaux de construction des moulins sont simples: briques de terre, boue séchée, et bois. Le bâtiment principal se compose de deux étages. Le rez-de-chaussée, qui comprend l'essentiel de l'édifice avec une grande meule de pierre, est la partie centrale du moulin où se fait le travail. Une partie du rez-de-chaussée est dédiée à la réserve des graines, tandis que le deuxième étage comprend les pales verticales du moulin. Les pales du moulin sont construites en bois. Légères, elles se déplacent facilement horizontalement et font tourner la grande meule du sous-sol. Les moulins étaient généralement construits côte à côte pour offrir une meilleure résistance au Vent des Cent-vingt jours.

Les moulins étaient bâtis dans le sens opposé au vent. La meule du moulin était lourde, et il fallait une pression importante pour la faire marcher. La force du vent était donc importante, mais aussi sa direction, pour qu'il exerce une force de traction maximum dans les pales. Lorsque le vent souffle, les lames se déplacent et font tourner le levier vertical actionnant la meule - un système simple et écologique.

> Par le passé, l'est de l'Iran comptait de nombreux moulins à vent. La principale source d'énergie dans cette région de l'est était ainsi celle fournie par le célèbre et violent vent des Cent-vingt jours du Sistân, qui naît à Bâdkooh, en Afghanistan, sur les hauteurs neigeuses de l'Hindou-Kouch.



▲ *Moulins à vent de Nashtifân*



▲ *Le rez-de-chaussée du bâtiment d'un moulin*



▲ *Les pierres tombales de Nashtifân*

Les pierres tombales de Nashtifân

Nashtifân comprend aussi un cimetière très ancien où reposent quarante-quatre sages, dont chacune des tombes est ornée d'une pierre aux épigraphes uniques. Situé près d'une série de moulins, ce cimetière forme avec le site des moulins un bel ensemble à visiter. Notons que les locaux se rendent en pèlerinage à ce cimetière pour prier pour les quarante-quatre sages, lors de cérémonies annuelles.

La ville de Khâf

L'histoire de cette région de l'est de l'Iran est surtout celle de la ville de Khâf. Autrefois dix fois plus étendue qu'aujourd'hui, c'était par le passé une ville splendide, et ses luxuriants bourgs et villages ont été maintes fois décrits dans les vieux livres d'histoire. La Route de la Soie la traversait aussi. Plusieurs grands noms de l'histoire millénaire de l'Iran y sont nés et y ont vécu. Cette ville comptait aussi deux vieilles écoles: celle de Nezâmieh et la Ghiâssieh, où ont étudié d'éminents savants.

L'école de Ghiâsieh est un beau monument datant du XVe siècle, situé à cinq km de la ville actuelle de Khâf. Ses deux étages et ses trente-deux salles sont décorés de céramiques aux couleurs chatoyantes. Cet édifice a été construit par deux frères, notables importants, Ghavâmeddin et Ghiâsseddin Shirâzi à l'époque timouride.■



▲ *L'école de Ghiâsieh*

Les principaux groupes ethniques du Khorâssân-e Razavi

Shakibâ Zâker Hosseini



▲ *Mausolée de l'Imâm Rezâ*

La province du Khorâssân-e Razavi, située dans le nord-est du pays, est issue de la division de la grande province du Khorâssân en trois provinces plus petites en 2004. Cette province a été dénommée Razavi car son chef-lieu est Mashhad, où se trouve le tombeau de l'Imâm Rezâ.

Le Khorâssân historique (aujourd'hui divisé entre plusieurs pays) est l'un des berceaux de la civilisation iranienne, autant que lieu d'origine de nombreuses ethnies iraniennes. Dès le IIIe siècle av. J.-C., le potentiel agricole du Khorâssân l'a fait élire cœur de l'Empire parthe. Avec les transformations sociales et économiques, la région s'urbanise relativement rapidement.

Près de sept décennies après la mort d'Alexandre, en 256 av. J.-C., Arsace Ier de Parthie se rebelle contre les Séleucides, dans le Khorâssân, et les expulse d'Iran. Il fonde dans le même mouvement la dynastie arsacide.

Plus tard, lors du règne sassanide, le Grand Khorâssân est divisé en quatre provinces importantes, chacune bien close par des frontières. Ces quatre

régions sont Merv, Balkh, Herat et Fushanj-Sistân-Neyshâbour.

Le Khorâssân est donc, dès avant l'islam, un centre culturel iranien important, berceau des mythes de la civilisation persane. Durant les deux premiers siècles de l'Hégire, cette province éloignée du centre du califat devient une zone de résistance, autant pour les chiites que pour les Iraniens, résistance à l'invasion culturelle arabe et résistance chiite face aux califes omeyyades puis abbassides, ces derniers comprenant rapidement l'importance de cette région et faisant tout pour la dominer. Plus tard encore, le Khorâssân est une étape centrale de la Route de la Soie. Centre de rencontres entre les cultures, nœud de liaison, fréquentation et concurrence de plusieurs peuples et ethnies, zone frontalière à cheval entre le Caucasien et l'Asiatique, entre le monde iranien et le monde turcique, le Khorâssân est, dès cette période, destiné à la diversité ethnique forte qui la caractérise.

Centre de rencontres entre les cultures, nœud de liaison, fréquentation et concurrence de plusieurs peuples et ethnies, zone frontalière à cheval entre le Caucasien et l'Asiatique, entre le monde iranien et le monde turcique, le Khorâssân est, dès cette période, destiné à la diversité ethnique forte qui la caractérise.

Durant le califat abbasside et l'établissement d'une capitale abbasside dans le Khorâssân afin de maîtriser cette région opposée au califat, l'Imâm Rezâ, choisi comme successeur du calife Ma'moun, est obligé de se rendre dans le Khorâssân. La présence de l'Imâm et son martyre ne font qu'alimenter encore plus l'esprit de résistance des Khorâssânis.

Les ethnies du Khorâssân-e Razavi

Lors d'un voyage du nord au sud de la province, une simple observation visuelle permet de constater la variété de la



▲ *Hommes baloutches, musée d'anthropologie du Khorâssân-e Razavi*

population. Dans l'ensemble, les habitants du Khorâssân-e Razavi sont à majorité persans, mais il y a aussi des Arabes, des Turcs (non Turkmènes), des Kurdes, des Mongols, des Baloutches et une petite population juive.

Précisons que cette répartition n'est pas liée aux origines des habitants, puisque les Persans d'origine persane, autrefois majoritaires et peuple originel du Khorâssân, se sont fortement mélangés avec les divers envahisseurs, et la persanité aujourd'hui est plus une question culturelle ou linguistique qu'ethnique. Ces persanophones vivent principalement à Neyshâbour, Sabzevâr et Kâshmar.

Quant aux Arabes, ils apparaissent dans la province à partir de 651, après la bataille d'Abdullah ibn Amer qui leur ouvrit les portes de la Transoxiane. Les troupes arabes étaient stationnées à Neyshâbour et à Merv.

Il y a aussi aujourd'hui une importante communauté afghane dans la province, qui est issue de l'immigration des réfugiés d'Afghanistan au cours de ces dernières décennies.

Les Kurdes et les Turcs vivent dans une grande partie du nord du Khorâssân-e Razavi. La population de chacun de ces deux groupes est plus importante que l'ensemble des Turkmènes de la province. La religion de ces groupes est le chiisme duodécimain. Ils parlent kurde et turc. La démographie des villes comme Bojnurd, Shirvân, Ghuchân, Esfarâyen et Dargaz nous montre l'installation relativement récente de ces deux groupes dans ces zones urbaines.

Les Baloutches sont majoritairement installés dans l'est et le sud du Khorâssân Razavi, et sont principalement agriculteurs et éleveurs. Ils sont musulmans de confession sunnite.

Les femmes et les hommes baloutches s'habillent encore aujourd'hui en vêtements traditionnels, adaptés au climat. Les femmes baloutches portent des vêtements brodés aux motifs floraux.



▲ *Les femmes baloutches portent des vêtements brodés aux motifs floraux, musée d'anthropologie du Khorâssân-e Razavi.*

Les Persans d'origine persane, autrefois majoritaires et peuple originel du Khorâssân, se sont fortement mélangés avec les divers envahisseurs, et la persanité aujourd'hui est plus une question culturelle ou linguistique qu'ethnique. Ces persanophones vivent principalement à Neyshâbour, Sabzevâr et Kâshmar.

L'artisanat de la broderie est courant chez les Baloutches, et il est l'un des piliers de l'esthétique des costumes féminins baloutches.

Le Khorâssân est également connu pour la variété de ses musiques folkloriques due à sa diversité ethnique. Chaque ethnie de cette province possède sa propre musique, ses danses et privilégie tel ou tel instrument de musique. Le dotâr turkmène, la trompette persane, le qaytchak baloutche ou le van violon kurde montrent cette diversité. ■

GERMAIN ROESZ

Etre ailleurs… un artiste et bien davantage encore.

Jean-Pierre Brigaudiot

Depuis fort longtemps, l'art s'est ancré dans les capitales, celles où résident les pouvoirs politiques et les pouvoirs d'argent, celles où triomphe la culture sous toutes ses formes. Cet ancrage fait écho à la centralisation, telle que nous la connaissons en France, malgré les tentatives de régionalisation, malgré les structures locales destinées à promouvoir et à soutenir la création artistique. Mais en ce qui concerne l'art et plus précisément les arts plastiques et les arts visuels, la décentralisation n'a pas vraiment modifié les choses et le ministère de la Culture persiste à dicter ses choix par la voie de ses fonctionnaires. Les capitales que sont Tokyo, Séoul, New York, Berlin, Londres, Téhéran ou Paris, accueillent sans guère de partage avec les territoires ou régions des Etats concernés les grandes expositions institutionnelles et privées, et ces capitales recèlent un nombre considérable de galeries et certes un nombre considérable d'artistes. Ceci malgré un coût de la vie et de l'immobilier très élevé, voire démesuré, comme à Londres ou à Paris, coût quelquefois pondéré par une politique d'aide au logement des artistes, comme il en va à Paris. Ainsi, parler d'art vivant ou d'art contemporain dans la plupart des pays où celui-ci fleurit, c'est presque immanquablement parler de l'art qui se fait et surtout se montre dans les capitales.



▲ *Ombre et lumière, 600-280, 2016*

Cependant…

de nombreux artistes, reconnus comme tels, actifs, productifs, remarquables, vivent ailleurs que dans les capitales (au-delà des banlieues), en relation avec le réseau national ou mondial de l'art ou ayant peu de relations avec celui-ci car agissant simplement au plan de la région où ils vivent. Si, il y a quelques décennies, en France, le paysage artistique provincial était peu conséquent, aujourd'hui ce n'est plus le cas. Les régions peuvent compter sur l'aide des institutions que sont les DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), qui soutiennent l'essentiel des formes d'art, et des FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), qui sélectionnent, exposent, promeuvent et éventuellement collectionnent certains aspects de l'art visuel d'aujourd'hui. Certes les galeries des provinces peinent davantage encore que leurs homologues des capitales à équilibrer leurs budgets et à soutenir leurs artistes, notamment en étant présentes dans les très nombreuses et onéreuses foires



▲ *Vue de l'installation l'Entaille de la lulière, 2016*

d'art, en France et à l'étranger. Quant au public des collectionneurs, il est maigre et souvent peu disposé à des dépenses conséquentes en termes d'achats qu'il préfère effectuer dans les capitales, question de prestige et de garantie des investissements. L'art est entré de plain pied dans la mondialisation et il est d'une certaine manière devenu un produit comme un autre, produit d'investissement, produit de spéculation. Ainsi la province n'est plus le quasi désert culturel qu'elle fut à peu près jusqu'aux années quatre-vingt, elle est aujourd'hui constituée d'une pluralité de foyers artistiques, de groupes artistiques, d'épicentres plus ou moins actifs. Il apparait toutefois que les FRAC, les principaux agents publics de promotion de l'art contemporain, persistent dans une conformité à la pensée dominante, celle du ministère de la Culture, et de ce fait jouent fort peu le rôle qui pourrait et devrait être le leur: découvrir, promouvoir, exposer, acheter l'art de qualité qui se fait dans leurs territoires, un art qui ne ressemble pas nécessairement à celui montré dans la capitale et dans les machineries culturelles que sont les grands musées.

Germain Roesz fait partie de ces artistes qui malgré un nombre plus que conséquent d'expositions au-delà de son territoire, de sa province, l'Alsace, a choisi d'y rester ancré, d'y avoir son (ses ateliers), son habitation principale, son travail de professeur à l'université, sa maison d'édition de poésie. Ses activités artistiques ont certes pour épicentre la ville de Strasbourg, où il vit, mais elles concernent au quotidien et à priori une zone géographique qui comporte l'est de

> Germain Roesz fait partie de ces artistes qui malgré un nombre plus que conséquent d'expositions au-delà de son territoire, de sa province, l'Alsace, a choisi d'y rester ancré, d'y avoir son (ses ateliers), son habitation principale, son travail de professeur à l'université, sa maison d'édition de poésie.



▲ *Germain Roesz par Halef Zahedi*

la France et la région frontalière allemande. A cela, à cette activité intense au plan régional s'ajoutent des expositions au niveau mondial, en Chine, en Iran, aux USA. Ainsi la multiplicité et la persistance des actions conduites par Germain Roesz, à la fois au niveau de sa région, et au niveau national et mondial témoignent clairement de l'évolution des possibilités qu'ont les artistes, ceux qui comme lui font preuve d'une réelle dynamique, quant à rayonner au-delà d'un ancrage provincial. Le travail des

Le tableau n'est en fait jamais fini. Pour Roesz, il y a toujours lieu de le reprendre, de le repenser, de le continuer, lui-même, ce tableau ou de nouvelles œuvres qui développent certaines idées déjà là, en attente.

institutions nées de la décentralisation culturelle entamée dès 1981 leur a permis de révéler en même temps qu'elles ont ignoré l'existence d'associations et de foyers artistiques indépendants des capitales, ceci du fait des choix effectués par les commissaires. Ainsi Germain Roesz sera l'un des acteurs, dès avant la régionalisation, d'un groupe artistique, *Attitude*, qui contribuera à modifier la situation de l'art en Alsace. D'autre part, l'évolution de l'Europe et plus généralement du monde et la libre circulation facilitent la diffusion de l'art d'un pays à l'autre, ici entre l'Allemagne et la France, là-bas et pour Germain Roesz entre son ici et le monde.

Germain Roesz

Il est sans nul doute avant tout un peintre, sans pour autant se limiter au seul tableau; en effet, sa peinture se fait fréquemment objet tridimensionnel ou bien elle est teinture, constituée autant de petits formats que d'immenses formats de tableaux peints sur bois ou de toiles flottantes lisibles recto-verso; et au-delà de la peinture, l'œuvre de Germain Roesz débarque occasionnellement sur le terrain de la sculpture d'assemblage ou en fonte, peinte ou non, sur l'objet, elle débarque également sur le terrain de la gravure, du livre, de la photographie. Difficile de citer tout ce que peut faire Roesz! Cependant l'essentiel de son travail se fait en peinture, une peinture aisément identifiable par ses choix coloristiques, par ses transparences, par sa liquidité et par un répertoire formel qui, tout en évoluant, se nourrit de lui-même avec un regard permanent de l'artiste sur ce que fut sa peinture depuis des décennies: le tableau n'est en fait jamais fini. Pour Roesz, il y a toujours lieu de le reprendre, de le repenser, de le continuer, lui-même, ce tableau ou de nouvelles œuvres qui développent certaines idées déjà là, en attente. La peinture en question, celle de Roesz, peut être qualifiée d'abstraite, même si ce terme est peu approprié pour dire ce qui est concret et en même temps abstrait: ces formes et couleurs qui ne

procèdent point d'un retrait de la représentation du réel mais procèdent à la création d'un autre réel, celui de l'imaginaire du peintre, celui d'un monde qu'il invente, peint et dépeint, en écho à ce qu'il est lui-même.

Plier, déplier, déployer, teindre.

Si cette peinture de Germain Roesz a toujours comporté de grands formats, elle n'a cessé de croitre en ses dimensions, et désormais, en raison de celles-ci, elle se fait plus volontiers sur de vastes tissus qui se plient comme des draps et permettent leur déplacement vers les lieux d'exposition, à Pékin ou à New-York. Cette peinture sans support, pliable et dépliable à volonté, où ces actes du pli et du dépli sont essentiels, a notamment permis à Germain Roesz de répondre à une commande de l'Hôtel Dieu de Tonnerre, en Bourgogne, au printemps 2016. Ici le défi était l'occupation de l'immense espace de ce lieu historique, une nef moyenâgeuse d'une centaine de mètres de long, un travail titanesque et une réussite incontestable.

La question du pli et du dépli, comme celle de la nature du médium souvent liquide et opérant en tant que teinture, c'est-à-dire imbibant la toile, le tissu, crée une situation où Roesz joue du recto et du verso, de l'envers et de l'endroit, action artisanale et qui en même temps théorise sa peinture. Pour situer ces actions où cohabitent et co-agissent pliage et déploiement, recto et verso, peinture et teinture, elles peuvent rejoindre ou croiser peu ou prou le programme du groupe Support-Surface, groupe éphémère né à la fin des années soixante.

Germanité

Germain Roesz vit depuis fort longtemps à Strasbourg, capitale de l'Alsace, une région où la langue natale fut longtemps la langue alsacienne, une langue proche de l'allemand. Strasbourg est une ville frontalière de l'Allemagne, ce pays qui aime profondément la peinture, davantage que la France ne sait le faire ou ne le veut depuis quelques décennies. Germain Roesz pratique depuis toujours la langue alsacienne et comprend donc l'allemand, ce qui facilite l'extension de son champ d'action au-delà du Rhin, en même temps que sa peinture y reçoit un accueil favorable. Cette germanité infuse joue certainement un rôle quant à ce qu'est la peinture de Germain Roesz, même s'il n'est pas juste de la qualifier de peinture d'influence allemande. L'Allemagne est un terrain privilégié pour la peinture, notamment expressionniste (figurative ou non), la contigüité de Strasbourg et de l'Allemagne et les



▲ *Couleurs diam, 47 cm, 2015*

multiples expositions que Germain Roesz y a tenues ont certainement été un terrain favorable au déploiement de son œuvre picturale. Mais, à la différence de la propension de la peinture allemande à être expressionniste, la peinture de Roesz, quelle que soit la liberté qui la sous-tend, est plus construite qu'expressionniste. Même si à une époque, durant les années quatre-vingt, les œuvres ont témoigné d'une facture gestuelle incontestable. Depuis longtemps donc la peinture de Roesz est avant tout construite, soumise à une série de procédures, conduite par ses formes et par la couleur, lesquelles sont le propre du vocabulaire de cet artiste, un vocabulaire mis en place au cours de décennies successives de travail acharné.

Pas seulement un artiste, un leader

Germain Roesz agit sur plusieurs terrains, le principal étant celui de l'art et de la peinture, mais il est aussi le co-créateur et principal acteur d'un groupe artistique associatif nommé le Faisant, groupe datant de plusieurs décennies qui a créé son propre espace, à la fois d'habitation, de travail et d'exposition en un lieu appelé Zone d'Art, à la périphérie de Strasbourg. La thèse de Germain Roesz, en Arts Plastiques et



▲ *Couleur monstre, diamètre 55 cm, 2016*

Sciences de l'Art, portait sur les groupes artistiques tels qu'on en rencontre, groupes associatifs, ceux par exemple qui ont investi les friches industrielles, comme Les Frigos à Paris, ceux qui ont théorisé et politisé l'art comme BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) ou simples duos d'artistes qui œuvrent provisoirement ensemble. Cette thèse avait pour titre «Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste - duos, groupes collectifs». Et Germain Roesz est véritablement acharné à faire œuvrer ses amis ou d'autres artistes en duos, lors de manifestations d'envergure ou simplement dans le silence d'un duo décalé (l'un et l'autre ne se rencontrent point et même ne se connaissent point) entre un poète et un artiste. Cette thèse de Germain Roesz témoigne évidemment d'un désir de mieux comprendre sinon de théoriser le phénomène des groupes d'artistes œuvrant de concert. Germain Roesz est ainsi et en quelque sorte un artiste complet, comme il se dit de Léonard de Vinci, qui est à la fois un praticien, un artisan –celui qui fait de ses mains- et qui cherche à comprendre, à analyser, à théoriser les phénomènes de la création artistique, la sienne comme celle des autres, cette dernière l'éclairant sur la sienne propre. Avec *Zone d'Art*, où vit et travaille Germain Roesz avec ses copains, il s'agit d'une friche industrielle réaménagée où un certain nombre d'artistes travaille, vit, expose, monte des spectacles ou crée des événements; le noyau dur de cette Zone d'Art est constitué de Sylvie Villaume, Didier Guth et Claude Gagean, des copains, des amis, des artistes actifs tant dans leur propre création que dans la dynamique donnée au lieu. Cette Zone d'Art est certes l'un des épicentres de la vie artistique à Strasbourg et en Alsace. Pour autant, il apparaît que les institutions artistiques comme par exemple le FRAC ou la ville de Strasbourg ne manifestent que très peu d'intérêt et n'apportent guère de soutien à ce foyer de création.

Plus d'un tour dans son sac

Germain Roesz est donc l'un de ces artistes qui a bien plus d'un tour dans son sac puisqu'il fut plusieurs décennies durant professeur à l'Université Marc Bloch, à la Faculté des Arts dont il assura longuement la direction et le fonctionnement. Mais il y créa

également une forte dynamique, notamment en conduisant une politique d'ouverture sur l'art contemporain, à la fois tel qu'en lui-même, avec des expositions, et tel qu'il pose question au plan de sa nature, avec des colloques internationaux réunissant certes des professeurs, parmi lesquels des philosophes, mais également des artistes, au niveau national et au niveau international. Ce qui est remarquable dans cette direction de la Faculté des Arts assurée par Germain Roesz est cette capacité à gérer celle-ci de manière artistique, à faire œuvre là où la plupart des directeurs, même des enseignants plasticiens ou donnés comme tels, peinent à simplement gérer administrativement; sans doute que le métier de professeur et la fonction de directeur laissent peu d'espace et de temps à la pratique artistique, ce à quoi s'ajoute peut-être un modeste potentiel créatif noyé sous les tâches et quelquefois les ambitions administratives. Bref, cette Faculté des Arts, sous la direction de Gremain Roesz, fut un véritable foyer artistique, un lieu de recherche et de création, aux antipodes de ceux qui se sont repliés sur n'être qu'un lieu académique.

Mais encore, Germain Roesz est directeur d'une collection d'ouvrages où doivent cohabiter et débattre un «théoricien» et un artiste, cela s'appelle «Espaces dess(e)ins» et fait partie de la collection Esthétiques chez l'Harmattan. Enfin, quant à ce qui relève de la poésie, il est lui-même un poète acharné à écrire comme à lire, à dire, à déclamer une poésie sonore, seul ou en duo. Il est éditeur de poésie, directeur et colporteur à la fois puisqu'il se charge lui-même de diffuser ce qu'il édite lors des manifestations dédiées à la poésie, comme le Marché de la Poésie qui se tient à la fin du printemps à Paris, marché très représentatif de ce qui se publie en France et au-delà. Donc Roesz est d'une certaine manière et sans repos sur une multiplicité de terrains où il opère avec le plus grand enthousiasme, il est un vrai militant de l'art, toujours à l'œuvre, toujours prêt à lancer de nouveaux projets et même davantage!

L'artiste, le lieu, nulle part, ici, ailleurs

A tenter de dire - si peu - ce qu'il en est de cet artiste multimédia et activiste s'est posée la question



▲ *Géométrie organique, diamètre 53 cm*

de son lieu d'ancrage en ce début de vingt et unième siècle ou comment faire œuvre et carrière au-delà des boulevards périphériques de nos capitales. Il apparait avec Germain Roesz que la dynamique personnelle et artistique joue un rôle crucial pour faire un centre de la périphérie. Certes, il existe maints exemples d'artistes ayant opté pour l'installation hors les épicentres des mondes de l'art, mais le plus souvent ce sont des artistes ayant préalablement effectué une percée médiatique dans une capitale de l'art, ainsi en fut-il par exemple avec Cy Twombly et sa quasi installation à Rome ou aujourd'hui il en va ainsi avec Anselm Kiefer installé dans le sud de la France, l'un et l'autre artiste s'étant préalablement ancré au plus haut niveau dans le réseau international de l'art contemporain. Avec Germain Roesz, il y a cet acharnement à rester en son pays de naissance, à y œuvrer, à y générer l'art, le sien et celui des autres, l'art, la poésie, l'écriture, l'enseignement universitaire, la réflexion.

Outre les très nombreux catalogues retraçant le parcours de Germain Roesz il existe un ouvrage de référence assez exhaustif: ***Germain Roesz, peintures, 1970-2011*** édité par l'Harmattan et Cour Carrée, une galerie parisienne, en 2012. Il s'agit d'un ouvrage d'une grande qualité. ■

Les hymnes nationaux de l'Iran du XIXe siècle à nos jours

Babak Ershadi

L'hymne de la République islamique d'Iran

L'actuel l'hymne national iranien, appelé officiellement *Hymne de la République islamique d'Iran*, est l'œuvre du compositeur contemporain Hassan Riyâhi, né en 1944. Il a été composé dans les années 1980 et adopté officiellement par le gouvernement en 1990. Quant à ses paroles, elles sont l'œuvre du poète Sâed Bâqeri, né en 1960.

Composé de moins de 40 mots, ce chant évoque quelques éléments fondamentaux de la civilisation iranienne et de la République islamique d'Iran, ainsi que des souvenirs de la victoire de la Révolution de 1979. Sont ainsi abordés la croyance comme "lumière", la devise de la Révolution (Indépendance, Liberté, République islamique), le message de l'Imam Khomeiny (fondateur de la République islamique d'Iran), le courage des martyrs de la patrie, et Bahman (mot avestique qui signifie "bonne intention" en ancien persan et qui, étant le nom du onzième mois du calendrier iranien, évoque la date de la victoire de la Révolution islamique de 1979).

En voici la traduction en français:

Apparaît à l'horizon le soleil de l'Orient,
La lueur des yeux des croyants.
Bahman est la lumière de notre croyance.
Ton message, ô Imam, l'indépendance, la liberté est gravé dans notre existence.
Ô les martyrs, votre cri fait écho dans l'air du temps:
Sois immortelle et éternelle,
République islamique d'Iran.

Cet hymne de 59 secondes, également appelé



▲ *Orchestre symphonique de Téhéran (Graphisme: Pouneh Moshfegh)*

Mehr-e Khâvarân (Le soleil de l'Orient) est utilisé depuis 1990 dans les cérémonies officielles en tant qu'hymne national iranien. Naturellement, il n'est pas le premier hymne national de l'Iran ni de la République islamique. Avant l'hymne national actuel, un autre hymne appelé *Pâyandeh bâdâ Irân* (L'Iran éternel), fut, pendant une dizaine d'années (1980-1990), le premier hymne national iranien après la victoire de la Révolution islamique. Cet hymne avait été composé par Mohammad Biglaripour (1945-2012), compositeur et chef de l'orchestre symphonique de la radiotélévision iranienne. Ses paroles sont l'œuvre d'Abol-Qâssem Hâlat (1919-1992), célèbre écrivain et poète contemporain. Cet hymne national a été remplacé par l'actuel pour deux raisons techniques: il était jugé trop long pour les cérémonies officielles (2'57''), et ses paroles étaient également considérées comme trop longues pour être mémorisées facilement.



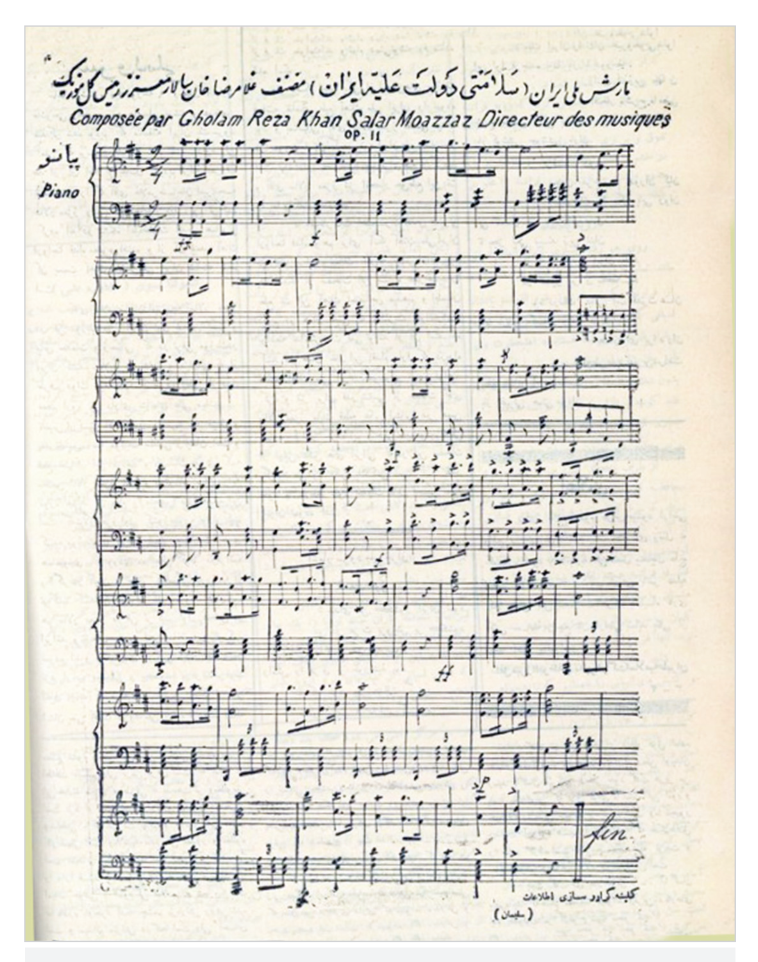
▲ *Partition de l'Hymne de la République islamique d'Iran*

Dynastie des Pahlavi: *Hymne royal*

Sous la dynastie des Pahlavi (1925-1979), l'hymne officiel se déclinait en trois versions différentes. En 1933, Rezâ Shâh (roi d'Iran de 1925 à 1941), qui voulait se rendre en Turquie pour une visite officielle à l'invitation de Mustafa Kemal (Atatürk, à partir de 1934) chargea l'Association littéraire iranienne de composer un hymne pour les cérémonies officielles. L'hymne officiel des Pahlavi a été composé par un musicien de l'armée, le capitaine Dâvoud Nadjmi-Moqaddam. Ensuite, trois différentes paroles ont été écrites pour cet hymne. La première version, *Hymne royal*, était



▲ *Groupe de musique militaire de Dâr ol-Fonoun*



▲ *Partition de la «Marche nationale persane» de Gholâm-Rezâ Minbâchiân, alias Sâlâr Moazez*



▲ *Les paroles de l'Hymne de la République islamique d'Iran sont l'œuvre du poète Sâed Bâqeri*

l'œuvre de Mohammad Hâshem Sheikh ol-Reïs (alias Afsar), la deuxième version, *Hymne du drapeau*, a été écrite par Abdolrahmân Pârsâ et enfin la troisième version, *Hymne national*, a été également composée par Afsar.

Ces trois versions furent, jusqu'en 1979, les hymnes officiels de l'Iran, alors que la première version, c'est-à-dire l'*Hymne royal* (*Soroud-e Shâhanshâhi*) l'emportait sur les deux autres versions et était utilisée pendant la plupart des cérémonies officielles. Au fur et à mesure, l'Organisation des scouts d'Iran (*Sâzmân-e Pishâhangi Irân*) s'est appropriée la seconde version de cet hymne officiel (*Hymne du drapeau*), dont les paroles étaient pourtant plus patriotiques que la version solennelle, c'est-à-dire l'*Hymne royal*. Cet hymne était souvent chanté lors de rassemblements des scouts.

La dynastie des Qâdjârs: le *Salut royal*

Sous la dynastie des Qâdjârs (1786-1925), il n'existait pas d'hymne national à proprement parler. Le développement des contacts avec l'Europe et les voyages de plus en plus nombreux des Iraniens dans le Vieux continent ont permis pourtant aux gens de la cour qâdjâre de mieux connaître les coutumes des cérémonies officielles des Etats étrangers.

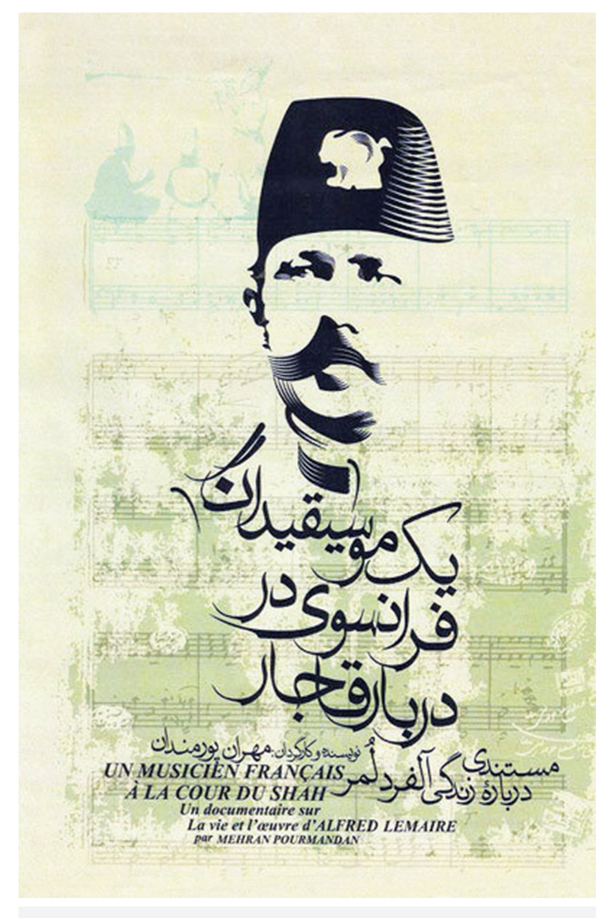
Une école de musique militaire avait été fondée sous Nâssereddin Shâh (roi de Perse de 1848 à 1896) au Dâr-ol-Fonoun (Polytechnique), premier centre d'études supérieures modernes de l'Iran, fondé en 1851. À l'époque, la musique militaire iranienne n'utilisait que des tambours traditionnels (*nâqâreh*) et des trompettes (*karnây*). Le roi demanda à son ambassadeur en France, Amir-Nezâm Garoussi (1820-1900), d'engager un

musicien militaire français pour réorganiser et réformer les groupes de musique de l'armée iranienne et de la cour. L'ambassadeur d'Iran transmit le message du shâh au gouvernement français. Le maréchal Adolphe Niel (1802-1869), alors ministre de la Défense, présenta Alfred Jean-Baptiste Lemaire à ce poste.

Alfred Lemaire (Aire-sur-la-Lys, 1842–Téhéran, 1907), un musicien militaire et compositeur, était, à l'époque, chef de musique adjoint de la Garde impériale de Napoléon III. Il se rendit en Iran en 1868 pour une mission au Dâr-ol-Fonoun: former le personnel du département de musique et l'initier à la musique militaire et classique occidentale.

Il se mit au travail et réussit à former trois groupes de musique militaire pendant une période de deux ans: un groupe au Dâr-ol-Fonoun (50 musiciens), un autre à la cour (entre 40 et 60 musiciens), et un troisième à la Brigade des cosaques (35 musiciens). En même temps, il poursuivit son travail de compositeur. Il écrivait surtout des marches militaires et adaptait les morceaux, les airs et les vieilles chansons iraniennes aux principes de la musique classique occidentale.

En 1873, avant d'effectuer son premier voyage en Europe, le roi Nâssereddin Shah lui commanda une marche pour les cérémonies officielles de sa cour, mais aussi pour être jouée lors des cérémonies d'accueil officielles dans les capitales européennes. Lemaire exécuta l'ordre royal et composa une marche intitulée *Salut royal* (*Salâm-e Shâh*). Cette marche sans paroles fut exécutée régulièrement dans toutes les cérémonies officielles de la cour sous Nâssereddin Shâh et ses successeurs Mozaffareddin Shâh et Mohammad Ali Shâh. Elle a été ainsi considérée de facto comme le premier hymne national d'Iran, sans qu'elle ne le soit jamais de manière officielle. Le *Salut royal* est devenu vocal pour la première fois 132 ans plus tard, quand le célèbre poète et parolier Bijan Taraqi (1929-2009) écrivit en 2005 des paroles patriotiques pour cette marche: *Le nom éternel de la Patrie* (*Nâm-e djâvid-e vatan*). La marche de Lemaire est ainsi sortie de l'oubli après plus d'un siècle pour reprendre vie sous un nouveau nom, *Le jeune Iran* (*Irân-e djavân*).



▲ *Affiche d'«Un musicien français à la cour du Shâh», un documentaire de Mehrân Pourmandân consacré à la vie d'Alfred Lemaire en Iran*

Le véritable «premier hymne national» date de la victoire de la Révolution constitutionnelle. Quelques jours après la prise de la capitale par les révolutionnaires, le 9 juillet 1909, la partition de la *Marche nationale persane* fut publiée à l'imprimerie Fârous à Téhéran. Ce premier hymne national iranien, dont le titre persan est *Salâmati-ye dowlat elliye-ye Irân* (En l'honneur du gouvernement iranien) est l'œuvre de Gholâm-Rezâ Minbâshiân (1861-1935), alias Sâlâr Moazzez, un élève d'Alfred Lemaire et chef de l'orchestre militaire. Les paroles de cet hymne auraient été écrites par le compositeur lui-même. L'œuvre de Minbâchiân fut l'hymne national d'Iran jusqu'en 1933. L'*Hymne royal* des Pahlavi qui l'a remplacé s'inspire largement de cet hymne de l'époque constitutionnaliste. ■

Le musée de la Paix de Téhéran

Narjes Abdollâhinejâd

Il est facile d'imaginer ce qui nous attend dans un musée de la guerre. Mais que nous vient-il à l'esprit lorsque nous entendons parler d'un musée de la Paix?

Le musée de la Paix de Téhéran (*Mouzeh-ye Solh-e Tehrân*), le premier du genre et unique au Moyen-Orient, est situé dans l'enceinte du Parc de la Ville de Téhéran. Après la place centrale de ce parc où se dresse la sculpture d'une colombe blanche en souvenir des victimes des armes chimiques, en longeant la partie nord de l'allée centrale, apparaît le bâtiment du musée.

Ce jeune musée a vu le jour en 2005 à l'initiative des membres de l'association d'aide aux victimes des armes chimiques. Ces derniers ont pu réaliser leur projet en coordination avec le réseau international des musées de la Paix, à l'issue de leur visite au musée de la Paix d'Hiroshima, première ville au monde victime des armes atomiques. Les portes du musée se sont ouvertes au public en 2007.

L'Iran ayant été lui-même victime des armes chimiques durant la guerre Iran-Irak (1980-1988), les fondateurs du musée ont décidé d'exposer les effets et les conséquences de la guerre en se focalisant sur un thème central: celui de l'usage des armes chimiques. Détail intéressant: les guides de ce musée sont eux-mêmes des victimes de ces armes; des survivants de la guerre qui vivent au quotidien dans la souffrance des séquelles physiques et psychologiques de ces attaques. Ils sont donc bien placés pour témoigner des violences de la guerre et appeler à la paix. Exposés au début du parcours de la visite, les messages de deux guides actuels à des anciens guides du musée décédés des complications de leurs séquelles présentent un témoignage de paix touchant et profond.

La visite guidée commence par la «salle de la guerre», aux quatre coins de laquelle sont érigées les statues de cire de ceux qui sont considérés comme les plus grands bellicistes - réels ou symboliques –



▲ *Photos: le musée de la Paix de Téhéran*



de l'Histoire et ennemis de la paix. Par ordre chronologique, on retrouve Caïn, le fils d'Adam qui, en tuant son frère Abel, est considéré par plusieurs traditions religieuses comme le premier assassin et le symbole du mal; Zahhak, personnage mythique et despotique de la Perse antique; Adolf Hitler; et enfin Saddam Hussein, ancien président du régime baasiste déchu de l'Irak. Sur l'un des murs, un écran diffuse en continu un documentaire sur la Seconde Guerre mondiale. Sur les autres, d'autres écrans affichent des statistiques concernant les morts de civils et de militaires dans les guerres des XXe et XXIe siècles. Le massacre de la population civile au Darfour au Soudan en 2003, les Irakiens morts suite à l'occupation de leur territoire par les États-Unis et leurs alliés en 2003, le génocide en Bosnie durant les années 1991-1995 et au Rwanda durant la guerre civile de 1994, ainsi que le bombardement de Guernica en 1937 confirment l'idée que les civils ont été les principales victimes de ces conflits.

En sortant de cette salle, une vitrine exposant de nombreux badges et de grues en papier[1] offerts par des activistes et personnalités anti-guerre internationaux attire l'attention.

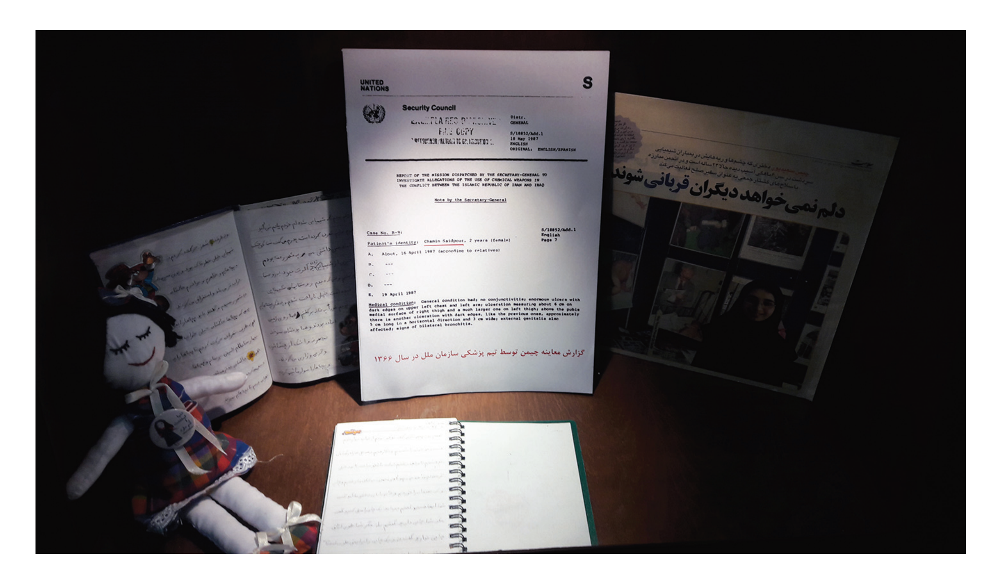
Un mannequin portant une tenue kaki et un masque à gaz annonce l'entrée dans la partie du musée consacrée aux guerres chimiques. L'Iran ayant été la cible de bombardements chimiques durant la guerre Iran-Irak, cette partie de la visite prend une dimension particulière. Les explications du guide accompagnées d'écrans bilingues (en persan et anglais) nous projettent au cœur de cette thématique. La naissance de la guerre

> Détail intéressant: les guides de ce musée sont eux-mêmes des victimes de ces armes; des survivants de la guerre qui vivent au quotidien dans la souffrance des séquelles physiques et psychologiques de ces attaques. Ils sont donc bien placés pour témoigner des violences de la guerre et appeler à la paix.

chimique moderne remonte à 1915, durant la Première Guerre mondiale. Mais le point culminant de l’utilisation d'armes chimiques fut atteint durant les huit années de la guerre imposée aux Iraniens par l’Irak. L’armée irakienne, en violant le

Le document publié par les Nations Unies en 2003 a révélé que l’Irak avait fait usage de 19 500 bombes chimiques, 54 000 obus chimiques ainsi que de 27 000 missiles chimiques à courte portée. L’Irak a également avoué avoir utilisé 1800 tonnes de gaz moutarde, 140 tonnes de gaz Tabun et plus de 600 tonnes de gaz Sarin.

protocole 1925 de Genève qui interdit l’utilisation de gaz toxiques dans les guerres, a perpétré à plus de 350 reprises des attaques chimiques. Le document publié par les Nations Unies en 2003 a révélé que l’Irak avait fait usage de 19 500 bombes chimiques, 54 000 obus chimiques ainsi que de 27 000 missiles chimiques à courte portée. L’Irak a également avoué avoir utilisé 1800 tonnes de gaz moutarde, 140 tonnes de gaz Tabun et plus de 600 tonnes de gaz Sarin. La plus amère dimension de cette catastrophe est que les troupes irakiennes ont non seulement effectué des bombardements aux armes chimiques visant non seulement des soldats iraniens dans les



zones de guerre, mais aussi des villes et la population civile. Les bombardements chimiques de la ville frontalière de Sardasht, à l'ouest de l'Iran, des deux villages de Zardeh et Direh situés à Kermanshâh, des Kurdes de Halabja au nord de l'Irak, ainsi que des hôpitaux remplis de blessés et de cadres médicaux sont parmi les crimes de guerre de Saddam Hussein qui ont été perpétrés sous le silence des instances internationales. D'après un guide du musée, à Sardasht seulement, un tiers de la population de la ville a été tué ou blessé lors de ces attaques chimiques. Nous retrouvons les mêmes histoires tragiques à Zardeh, Direh et Halabja. Les images restées de ces catastrophes sont poignantes. Ahmad Nâteghi, photographe iranien, a enregistré ces moments effroyables à Halabja. Sa caméra est maintenant conservée au musée.





Les terribles effets des substances toxiques sur l'environnement et les êtres humains sont innombrables et durables. Aujourd'hui encore, les conséquences de ces attaques chimiques sont innombrables. Plus de 65 000 personnes souffrent encore des séquelles des attaques chimiques et suivent de lourds traitements médicaux. Ils souffrent de cancers et de maladies chroniques pulmonaires, oculaires, cutanées ou psychiatriques. Comprimés, gélules, collyres et inhalateurs qui sont symboliquement rassemblés dans une vitrine, sont leur lot quotidien. Les vœux des survivants d'armes chimiques telle que Chiman Saidpour, une parmi les

milliers de victimes, qui a perdu sa mère, sa sœur, son enfance, ses rêves, sa santé… sous les bombes chimiques alors qu'elle n'avait qu'un an, sont «un monde sans guerre, sans armes chimiques».

Aujourd'hui encore, les conséquences de ces attaques chimiques sont innombrables. Plus de 65 000 personnes souffrent encore des séquelles des attaques chimiques et suivent de lourds traitements médicaux. Ils souffrent de cancers et de maladies chroniques pulmonaires, oculaires, cutanées ou psychiatriques. Comprimés, gélules, collyres et inhalateurs qui sont symboliquement rassemblés dans une vitrine, sont leur lot quotidien.

Les conséquences douloureuses d'attaques aux armes chimiques ne sont pas propres aux victimes de la guerre Iran-Irak. Le largage des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki par les Américains et l'usage de l'agent orange contre les Vietnamiens par les Etats-Unis sont également deux autres taches noires dans l'histoire de l'humanité. Ces massacres laissent encore aujourd'hui leurs traces terribles sur l'environnement et sur les générations actuelles. Les responsables du musée rendent ainsi également hommage aux victimes de ces événements.

Le musée raconte ainsi les ténèbres des guerres afin d'exposer la lumière de la paix. Dans ce but, il organise différentes expositions artistiques ainsi que des ateliers concernant la paix. Il aborde ainsi le concept de paix, les droits humanitaires et la nécessité du désarmement chimique et atomique. La bibliothèque remplie d'œuvres de droit international et de souvenirs des victimes de guerre accueille des chercheurs et étudiants. Le musée abrite également un studio pour enregistrer et archiver les histoires de chacune des victimes de guerre comme document historique.

Une réplique du cylindre de Cyrus, en tant que ce qui est actuellement considéré comme la première Déclaration des droits de l'homme et le symbole de la paix et de l'amitié iranien, est aussi exposée. Les bustes de quatre grands poètes iraniens Ferdowsi, Hâfez, Rumi et Saadi sont placés sous le dôme bleu du salon. Ces





derniers étaient en effet, chacun à leur façon, des apôtres de la paix qu'ils saluent dans leurs chefs-d'œuvre littéraires. Les fameux vers de Saadi concernant la bonté envers autrui[2], en persan et en anglais, ornent l'enceinte du musée.

Jean-Henri Dunant, homme d'affaires suisse, fondateur du comité international de la Croix-Rouge et lauréat du premier prix Nobel de la paix en 1901, ainsi que le Mahatma Gandhi, leader de l'indépendance de l'Inde célèbre pour sa théorie de la «non-violence», sont deux figures pacifistes mondiales dont les bustes ornent également le musée.

La fin de la visite se termine sur ce message à la fois profond et porteur d'espoir:

«*La paix, c'est bien plus que l'absence de guerre. La véritable paix vient de nos cœurs (paix intérieure) et mène à des relations de paix au sein de la famille, de la communauté, et entre les nations. Inspirons chaque jour les autres avec la non-violence. Soyons des messagers de paix à chaque interaction.*»[3] ■

---

1. Cela fait allusion à l'histoire de Sadako Sasaki, fillette japonaise décédée à l'âge de douze ans d'une leucémie due à la bombe atomique d'Hiroshima. En entendant l'ancienne légende japonaise des mille grues, selon laquelle quiconque confectionne mille grues en origami voit son vœu exaucé, elle fit les origamis, confectionna au total 644 grues mais mourut avant de pouvoir achever son projet… Grâce à elle, la grue en papier est devenue un symbole international de la paix. www.japoninfos.com

2. Les enfants d'Adam font partie d'un corps
Ils sont créés tous d'une même essence
Si une peine arrive à un membre du corps
Les autres aussi, perdent leur aisance
Si, pour la peine des autres, tu n'as pas de souffrance
Tu ne mériteras pas d'être dans ce corps (traduit par Mahshid Moshiri)

3. Traduction française du texte d'après le site internet du musée de la paix de Téhéran
www.tehranpeacemuseum.org/
index.php/fr/

Les vedettes françaises du Salon international de l'auto de Téhéran

Babak Ershadi

Pour la première fois depuis onze ans, le Salon international de l'auto de Téhéran a rouvert ses portes, du 14 au 18 février 2017. Les grands constructeurs automobiles européens et asiatiques ont pris part à cette exposition. Cette année, l'importance de cet événement réside dans le fait qu'après l'application, depuis janvier 2016, des accords sur le nucléaire iranien entre Téhéran et le G5+1, les sanctions qui avaient été imposées injustement à l'économie iranienne ont été levées, d'où une ouverture dans le domaine des partenariats entre des constructeurs iraniens d'automobiles et leurs confrères étrangers.

Les grands groupes français comme PSA et Renault étaient en quelque sorte les vedettes du Salon de l'auto de Téhéran, étant donné leur présence active dans l'industrie automobile iranienne et la conclusion de nouveaux contrats de partenariat avec les constructeurs automobiles iraniens en 2016, dès la levée des sanctions.

Pour l'industrie automobile de la France, l'Iran est un partenaire historique. Citroën fabriquait, avec la société iranienne SAIPA (fondée en 1965 avec la participation de Citroën), la Jyane, c'est-à-dire la Dyane (une dérivée de la 2CV) dès 1968. Le Groupe PSA (Peugeot, Citroën, DS) a racheté, en 1978, Chrysler Europe dont une branche britannique avait établi dans les années 1960 une plate-forme de production très importante avec la compagnie Iran Khodro pour fabriquer la légendaire Paykan (une berline Hillmann Hunter). Ainsi, PSA était un grand partenaire de l'industrie automobile iranienne, avant même que les Peugeot 405 et 206 soient produites en Iran dans les années 1990 et 2000.

La Peugeot 405 a été introduite chez Iran Khodro en 1991. Elle a pris peu à peu la place de la Peykan dans le cœur des Iraniens, surtout du fait qu'elle est spacieuse et facilement réparable. En 2001, Iran Khodro a commencé la production de la Peugeot 206. Cinq ans plus tard, la compagnie iranienne en a lancé une nouvelle version break, plus adaptée à la demande locale. Avec la Kia Pride (elle aussi de fabrication locale), ces deux Peugeot iraniennes deviennent les voitures les plus populaires du pays. En même temps, Citroën Xantia est brièvement produite chez SAIPA dans les années 2000.



▲ *Affiche du Salon international de l'auto de Téhéran*

54



▲ *Photos: Salon international de l'auto de Téhéran*

La construction automobile a connu, en février 2017, une augmentation d'environ 40% sur une période de onze mois à partir du 21 mars 2016 par rapport à la même période de l'année précédente. L'annonce a été faite par Mansour Moazzami, président du Conseil d'administration de l'Organisation pour le développement industriel et la rénovation, qui est l'organe de gestion du ministère iranien de l'Industrie, des Mines et du Commerce, chargé du management et de l'investissement dans divers domaines industriels. Pendant l'année iranienne 1395 (20 mars 2016-20 mars 2017), la production totale d'automobiles de l'Iran pourrait atteindre 1 300 000 unités.

Avec une population de plus de 80 millions d'habitants, l'Iran est le plus grand marché automobile du Moyen-Orient. L'industrie automobile nationale est considérée comme le plus important secteur non pétrolier du pays, dont les revenus représentent près de 10% du produit intérieur brut (PIB). Les fabricants iraniens sont nombreux et ont produit 1 600 000 automobiles en 2011, près de la moitié d'entre elles ayant été fabriquées par le géant constructeur Iran Khodro.

> Pour l'industrie automobile de la France, l'Iran est un partenaire historique. Citroën fabriquait, avec la société iranienne SAIPA (fondée en 1965 avec la participation de Citroën), la Jyane, c'est-à-dire la Dyane (une dérivée de la 2CV) dès 1968. Le Groupe PSA (Peugeot, Citroën, DS) a racheté, en 1978, Chrysler Europe dont une branche britannique avait établi dans les années 1960 une plate-forme de production très importante avec la compagnie Iran Khodro pour fabriquer la légendaire Paykan (une berline Hillmann Hunter).

Cependant, la production iranienne d'automobiles a connu une baisse considérable en 2012, en retombant à





près de 800 000 unités, en raison du durcissement des sanctions imposées au pays sous prétexte du développement du programme nucléaire non-militaire de l'Iran. Les sanctions ont été levées en janvier 2016, suite à la signature d'un accord nucléaire historique entre Téhéran et le G5+1.

Cet accord (Plan d'action global conjoint- JCPOA), signé le 14 juillet 2015 à Vienne, permet aux investisseurs étrangers de renouer leur partenariat avec l'industrie automobile iranienne après les interdictions imposées en 2012, qui les avaient contraints de suspendre leurs activités en Iran. Les partenaires étrangers des constructeurs automobiles iraniens considèrent cette opportunité comme une «occasion en or» pour entrer dans le marché national de l'Iran. Néanmoins, cette fois-ci, le ministère l'Industrie, des Mines et du Commerce a souligné que les entreprises étrangères qui bénéficieront d'un partenariat en Iran devront changer de stratégie par rapport au passé, pour agir de sorte que leurs plans d'investissements ne se limitent pas à de simples exportations de leurs produits finis vers l'Iran, mais comprennent aussi des transferts de technologie ainsi qu'un savoir-faire technique et de gestion pour coopérer avec les industries locales dans le domaine de la production des pièces et de l'exportation conjointe des produits vers le marché d'autres pays de la région.

Au premier jour du Salon de l'auto de Téhéran, le PDG d'Iran Khodro, Hâshem Yekkeh-Zâre', a annoncé que le premier projet conjoint de son entreprise avec Peugeot concernait la production de la SUV[1] «Peugeot 2008», qui sera lancé sur le marché iranien à partir de mai 2017. Selon d'autres accords conclus entre Iran Khodro et PSA, les Peugeot 301 et 208 seront produites en Iran avant 2018.

Le gouvernement iranien exige que les partenaires français s'engagent à ce qu'au moins 30% des productions conjointes en Iran soient exportées vers les pays voisins. Les deux parties se sont déjà mises d'accord sur un ensemble de marchés voisins: le Caucase (Géorgie, Arménie, République d'Azerbaïdjan), et l'Asie centrale (Ouzbékistan, Turkménistan, etc.). Pour garantir la réalisation d'un tel projet, la qualité de la production iranienne doit être irréprochable.

L'atout principal de l'industrie automobile en Iran est l'existence d'un grand marché national. Selon les dernières statistiques, il y a 200 voitures pour 1000 habitants, chiffre qui est supérieur à la moyenne mondiale (160 voitures pour

1000 habitants). Mais ce qui attire aussi les constructeurs est que l'ensemble des véhicules actuellement utilisés dans le pays a plus ou moins vieilli, et que les véhicules importés de l'étranger sont frappés par des droits de douane qui s'élèvent à près de 55% du prix du véhicule. Ceci dit, les voitures importées représentent moins de 10% des véhicules utilisés en Iran. Ces mesures ont été prises depuis longtemps pour encourager la fabrication d'automobiles à l'intérieur du pays.

La marque au Lion

Le 13 février 2017, à la veille de l'ouverture du Salon de l'auto de Téhéran, le Groupe PSA a annoncé qu'il poursuivait son projet d'investir dans l'industrie automobile iranienne malgré la rhétorique hostile de la nouvelle administration américaine du président Donald Trump. Le patron de la zone Afrique-Moyen-Orient de PSA, Jean-Christophe Quémard, a même affirmé que la position américaine pourrait jouer à l'avantage du partenariat irano-français, puisqu'elle risque d'écarter les entreprises liées à des actionnaires américains.

Peugeot, membre du Groupe PSA, a signé un accord d'une valeur de 400 millions d'euros avec le principal acteur de l'industrie automobile iranienne, Iran Khodro, en 2016 pour la production conjointe de 200 000 voitures par an.

La production iranienne de la Peugeot 2008 a déjà commencé, et elle marque le grand retour de Peugeot en Iran après la rupture de 2012 sous la pression du constructeur américain GM, allié financier du Groupe PSA à l'époque pendant une courte période. L'Iran produit depuis assez longtemps les Peugeot 405 et 206, deux grands succès des années 1980 et 2000. En ce qui concerne la Peugeot 2008, les deux parties iranienne et française envisagent la production de 15 000 unités pour la première année. La 301 devra devenir une voiture populaire en Iran, car elle est destinée à remplacer la 405 iranienne. Et enfin, la 208 devra pratiquement prendre la place de la 206 iranienne, elle aussi très populaire dans le pays.

Les nouveaux contrats signés par Iran Khodro et le Groupe PSA seront exécutés dans le cadre d'une co-entreprise détenue à 50-50. Un investissement de 400 millions d'euros a été envisagé. Selon les





sources proches du dossier, une grande partie de ces investissements a déjà été effectuée. En octobre 2016, le président du Groupe PSA, Carlos Tavares, s'est déplacé à Téhéran pour signer un autre contrat qui prévoyait le retour de Citroën en Iran. La partie iranienne de ce contrat n'est pas Iran Khodro, mais l'autre grand constructeur automobile iranien SAIPA. Le groupe SAIPA a ouvert de nouvelles usines à Kâshân, à 250 km au sud de Téhéran. Les usines SAIPA-Kâshân seront remises à Citroën dans le cadre d'un joint-venture irano-français à 50-50. Les investissements communs de PSA et de SAIPA s'élèvent à 300 millions d'euros. Le site de Kâshân constitue l'essentiel de la part de SAIPA, tandis que le groupe français y fournira surtout la machinerie. Les deux constructeurs iranien et français prévoient une capacité de production annuelle qui devra atteindre les 150 000 unités vers 2021, la capacité nominale du site de Kâshân étant de 230 000 unités par an. En ce qui concerne la marque Citroën, trois modèles sont envisagés pour être produits en Iran, mais pour le moment, aucune précision n'a été donnée.

La production iranienne de la Peugeot 2008 a déjà commencé, et elle marque le grand retour de Peugeot en Iran après la rupture de 2012 sous la pression du constructeur américain GM, allié financier du Groupe PSA à l'époque pendant une courte période.

Il faut souligner que les négociations entre le Groupe PSA et les constructeurs iraniens Iran Khodro et SAIPA n'ont pas été faciles. En effet, le Parlement iranien est intervenu pour demander que le groupe français paye des indemnités à ses partenaires iraniens en raison de son départ soudain en 2012 après le durcissement des sanctions américaines. Dans le cadre des nouveaux contrats, les deux parties ont longuement discuté de ce problème. Finalement, le ministère iranien de l'Industrie, des Mines et du Commerce a annoncé que PSA s'était engagé à dédommager ses partenaires iraniens qui ont subi d'importantes pertes en raison du retrait du groupe français et le gel de la livraison des pièces détachées pendant plusieurs années. Cependant, les termes des nouveaux contrats étant confidentiels, on ne connaît ni le montant ni les modalités du dédommagement.

Un autre problème, cependant résolu dans le cadre des nouveaux contrats, est que les questions liées au circuit financier restent assez compliquées. Les banques françaises n'opèrent pas en Iran, ce qui signifie que les investisseurs français collaboreront avec celles du pays. Mais la détermination de la partie iranienne et les bonnes conditions du travail en Iran ont fait disparaître les hésitations. En réalité, les atouts de l'Iran sont énormes. En Iran, les frais salariaux seront certainement plus élevés que ceux qui ont été évalués pour les nouvelles usines de PSA au Maroc, mais la qualité de la main-d'œuvre iranienne et les infrastructures dont bénéficiera le projet sont particulièrement encourageantes. Récemment, Yann Martin, directeur des projets communs de PSA avec le groupe iranien SAIPA, a annoncé que le niveau d'éducation était élevé en Iran, ce qui constituait un terrain favorable pour commencer les projets avec une main-d'œuvre locale qui a l'avantage d'être *«extrêmement bien formée»*[2], selon les termes de M. Martin.

L'ambition de PSA est grande, car le groupe français sait qu'il est partenaire du plus grand constructeur iranien qui détient, à lui seul, près de la moitié du



marché iranien. Les responsables de PSA souhaitent pouvoir s'attribuer entre 30 et 40% du marché intérieur de l'Iran seulement avec la marque Peugeot, en comptant sur ces nouveaux partenariats avec Iran Khodro (2008, 301, 208, …) mais en s'appuyant également sur les anciens modèles déjà fabriqués (405 et 206).

La marque au Losange

Renault est un allié de longue date de l'industrie automobile iranienne. La participation de la marque au Losange remonte aux années 1970 et 1980, avec la production iranienne de la Renault 5. Dans les années 2000, Renault a collaboré avec les deux grands constructeurs iraniens, Iran Khodro et SAIPA, pour lancer la Dacia Logan, rebaptisée «Tondar 90». En février 2016, Renault a entamé une coopération avec la firme iranienne Renault-Pars pour produire la Dacia Sandro (première génération). En septembre 2016, Renault a réussi à signer un accord destiné à créer un joint-venture avec l'Organisation pour le Développement Industriel et la Rénovation (IDRO). Cette fois-ci, l'Etat a autorisé la partie française à être majoritaire. Ceci permettra l'augmentation de la capacité de production iranienne de Renault-Pars à 150 000 unités par an, sans compter sa capacité actuelle de 200 000 unités. Les constructeurs iraniens et français lanceront à partir de 2018 deux autres modèles de la marque au Losange: la Symbol (deuxième génération), et le 4x4 Duster. L'originalité de Renault-Pars pour le marché iranien est que la marque française a décidé de construire avec ses partenaires iraniens une voiture à très bas prix. En effet, Renault-Pars espère que sa Kwid (pour le moment, fabriquée uniquement par Renault en Inde) pourra représenter près de 8% du marché. ■

---

1. Abréviation de l'anglais *«sport utility vehicle»*, véhicule utilitaire sport.
2. *Les ambitions de l'industrie automobile iranienne*, in: Bource Press, le 8 octobre 2016.

Entretien avec Jamshid Heidari, producteur de films iraniens et l'un des pionniers du cinéma de guerre en Iran

Réalisé par
Shahnâz Salâmi

Acteur, scénariste, réalisateur et producteur de films iraniens, Jamshid Heidari, né à Shirâz en 1951 (1330), commence sa carrière cinématographique en 1971 (1350) en tant qu'assistant de réalisateur. Il poursuit ses études de cinéma au Canada. Parmi ses films, nous pouvons citer *Hamâseh Ghahremânân* (L'Épopée des héros), *Vasvaseh* (La Tentation), *Vakil-e Avval* (Le Premier avocat), *Tofangdâr* (Le Mousquetaire), *Farâr* (La Fuite), et *Marz* (La Frontière).

Shahnâz Salâmi: À votre avis, la situation des droits d'auteur au cours de ces dernières années s'est-elle améliorée ou dégradée? Pourriez-vous faire une comparaison historique entre les différentes périodes présidentielles en ce qui concerne la protection des droits des artistes et les difficultés qu'ils rencontrent à ce sujet?

Jamshid Heidari: Jusqu'à aujourd'hui, nous attachions peu d'importance à la question des droits d'auteur en Iran. J'ai rédigé des scénarios qui à plusieurs reprises ont été plagiés par d'autres réalisateurs, qui se sont seulement contentés d'y apporter quelques modifications.

ShS: Comment ont-ils pu accéder à vos scénarios? Ne les aviez-vous pas enregistrés?

JH: L'enregistrement des scénarios est récent et date de cette dernière décennie. Après la Révolution Islamique, la mise en place du ministère de la Culture et la fondation de l'Institut Fârâbi ont organisé le domaine de la culture. Néanmoins durant certaines périodes, il était d'usage de remettre les scénarios aux producteurs ou aux réalisateurs de films afin d'obtenir un avis favorable permettant la réalisation du film. Aujourd'hui, malgré l'enregistrement des scénarios auprès de la Banque des scénarios, ceux-ci peuvent être piratés. Parfois, le scénariste n'en est pas conscient, ou il comprend trop tard ou bien encore le réalisateur du film prétend que le scénario lui appartient. D'une façon générale, il me semble que la question des droits d'auteur n'est pas encore prise au sérieux.

ShS: Pour quelles raisons, alors que la loi sur les droits d'auteur date de plus de quarante ans?

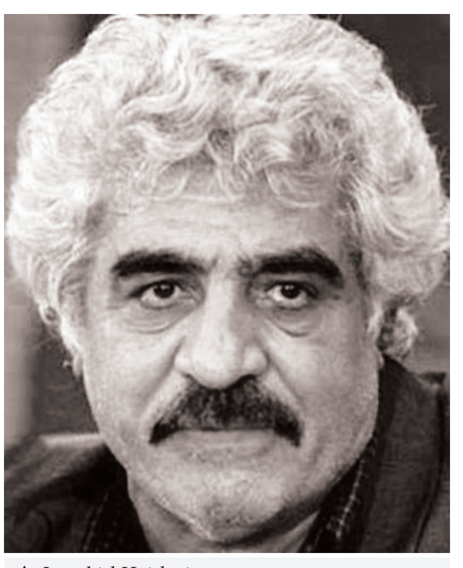
JH: Bien que cette loi soit toujours en vigueur, elle est peu appliquée. La plupart des institutions étatiques ne considèrent pas le cinéma comme une industrie culturelle ou comme un métier. Pour cette raison, durant les huit années de la présidence de M. Ahmadinejâd, quelques professeurs d'université et critiques libres ont commencé à mépriser les métiers du cinéma, et le septième art a subi une période de pression. J'ai la conviction qu'après la Révolution Islamique, le cinéma iranien a eu un rôle considérable dans la transmission de nos valeurs culturelles dans le monde entier et a été au service de l'État iranien. Le cinéma iranien a été reconnu dans le monde et a obtenu beaucoup de prix dans les festivals internationaux. Je me rappelle que dans l'un de ces festivals, un réalisateur m'a dit: «*Comment faites-vous? Votre cinéma ne présente aucun de ces trois éléments: le sexe, la violence, la technologie (les*

effets spéciaux). Mais il reste malgré tout bien placé et remporte la plupart des prix des grands festivals.» J'ai répondu que c'était la réflexion qui expliquait notre réussite! Un jour, nous profiterons de la technologie. Nos directeurs de l'organisation cinématographique sont aussi en train de se former. Jusqu'ici, ces directeurs n'étaient pas des spécialistes: certains d'entre eux étaient architectes, et il n'y a eu aucun ministre de la Culture auteur d'un ouvrage sur l'art ou d'un scénario. Les experts n'ont pas accès à ces postes. M. Seyfollâh Râd était le seul directeur de l'Organisation cinématographique et le seul directeur du secteur audiovisuel du Ministère qui avait lui-même réalisé un film. Il s'agissait d'une bonne période et il comprenait la situation des artistes. Mais durant plusieurs décennies, les films furent similaires du point de vue technique et artistique. Du point de vue de la qualité artistique, le meilleur film n'était peut être que 10 % supérieur à un film de niveau moyen. Les cinéastes étaient du côté des responsables politiques. Malheureusement, on attachait peu d'importance aux artistes pionniers, sauf à quelques-uns qui ont toujours eu la faveur de tous les gouvernements et ont toujours été célébrés.

ShS: Pourriez-vous nommer ces artistes dont vous parlez?

JH : M. Entezâmi, M. Mashâyekhi, M. Nasiriân, et récemment M. Keshâvarz. Alors que de son vivant, Ali Hâtami, n'a été ni reconnu ni célébré, les trois autres ont eu la faveur de tous les gouvernements. Il n'y a pas de problème. Nous sommes tous heureux de ces événements. Mais le problème est que les responsables politiques ne remarquent pas beaucoup les autres artistes qui ont apporté beaucoup au cinéma, et leur ont consacré toute leur vie. Dans la plupart des films avant la Révolution, les personnages principaux étaient des danseurs et des héros chapeautés stéréotypés. Après la Révolution, une génération d'artistes a tenté avec conviction et générosité de donner une nouvelle impulsion au cinéma iranien, sans rien exiger en retour. Leur seule préoccupation était l'avancement du cinéma iranien. D'ailleurs, nous étions en train de vivre une nouvelle période,

> L'enregistrement des scénarios est récent et date de cette dernière décennie. Après la Révolution Islamique, la mise en place du ministère de la Culture et la fondation de l'Institut Fârâbi ont organisé le domaine de la culture. Néanmoins durant certaines périodes, il était d'usage de remettre les scénarios aux producteurs ou aux réalisateurs de films afin d'obtenir un avis favorable permettant la réalisation du film.



▲ *Jamshid Heidari*

nous n'avions pas d'expérience et nous ne savions pas quel cinéma pourrait progresser après la Révolution, selon quels critères. Je faisais partie de ce groupe qui a travaillé dès le début de la Révolution. J'ai posé mes caméras en février 1979 (*Bahman* 1357) dans les rues de Téhéran. J'ai réalisé en septembre 1980 (*Shahrivar* 1359) mon premier film de guerre, *Marz* (La Frontière). La copie de ce film a été projetée dans des villages des zones de guerre. Parfois, à la télévision, je vois des entretiens de gens qui disent ne se rappeler que d'un seul film de guerre projeté à cette époque, et qu'il s'agissait d'un film sur la guerre d'Algérie! Les témoins sérieux savent bien que l'un des films de guerre de l'époque était ce film. Mais personne n'en parle chez nous. Mais à l'étranger, il n'en va pas de même: Mme le Professeur Agnès Devictor a rédigé un ouvrage sur le cinéma de guerre en Iran dans lequel elle mentionne mon film. Je pense que ceux qui ont travaillé honnêtement et sans rien exiger en retour sont restés isolés.

Je faisais partie de ce groupe qui a travaillé dès le début de la Révolution. J'ai posé mes caméras en février 1979 (*Bahman* 1357) dans les rues de Téhéran. J'ai réalisé en septembre 1980 (*Shahrivar* 1359) mon premier film de guerre, *Marz* (La Frontière). La copie de ce film a été projetée dans des villages des zones de guerre.



▲ *Affiche du film* Marz *(La Frontière)*

ShS: Cet isolement dont vous parlez relève-t-il du nouveau gouvernement?

JH: Non, cela date du début de la Révolution. Beaucoup de journalistes et de gens des médias qui n'avaient pas de spécialité artistique ni d'expérience professionnelle, eux-mêmes influencés par les articles de presse de certains "critiques", dévalorisaient les films auxquels ils n'étaient pas associés. Ils valorisaient les erreurs des mauvais films. Les réalisateurs de mon genre, qui ont travaillé plus de quatre décennies et réalisé des films sociaux, n'ont jamais pris une position en contradiction avec l'idéologie de l'État - dans mon cas, parce que je me sentais moi aussi révolutionnaire et que je voulais donner un nouveau souffle au cinéma pour le faire progresser. Nous n'avons jamais fait de films pour obtenir un poste ou gagner un prix, mais nos efforts n'ont jamais été vus. Ce n'est qu'à partir de mon film réalisé en 1982 (1362), *La Frontière*, que l'État a apprécié, que le gouvernement a commencé à accorder des subventions au secteur privé. L'Assemblée Nationale s'est alors mise à croire au cinéma. Mon deuxième film, *Karkas-hâ nemimirand* (Les vautours ne meurent pas), est resté à l'écran pendant 158 jours (à cette époque, il n'y avait

qu'une seule séance par jour). L'objectif était que les salles de cinéma restent ouvertes. C'est le 29 shahrivar 1360 (septembre 1982) que nous avons eu l'idée de réaliser le film *La Frontière*, un jour où les bombardiers irakiens survolaient Téhéran. Nous avons pensé que le cinéma devait filmer et montrer ces avions. Nous n'avions aucune expérience de la guerre. Nous n'avions vu aucune photo, aucune image de guerre. Notre seule expérience visuelle venait des films de la Seconde Guerre mondiale en Europe. Malgré cela, nous avons réalisé un film de guerre. Le système militaire n'avait pas autant de cohérence qu'aujourd'hui. C'est à la guerre qu'il la doit. Le film *La Frontière* a été achevé en 1980 (1359). Au premier festival de Milâd en 1981 (1360), j'ai présenté les deux films *La Frontière* et *Les vautours ne meurent pas*. Dans les livres de l'Histoire du cinéma iranien, les historiens écrivent que ce film a été réalisé en 1982 (1361), alors que c'est faux. Ils n'ont pas consulté les archives de ce festival.

ShS: Pourquoi?

JH: Pour valoriser certains films et en dévaloriser d'autres. Ils n'ont jamais voulu comprendre que les réalisateurs qui ont travaillé honnêtement après la Révolution ne se rattachaient plus au cinéma d'avant la Révolution. Ces réalisateurs avaient confiance en l'avenir du cinéma de la Révolution, et c'est pourquoi ils ont continué à travailler. Mais ils restent toujours isolés. Par exemple, pour la réalisation du film *Vakil-e avval* (Le Premier Avocat) présenté au 6e festival, j'avais investi 17 millions de tomans à titre privé sans aucune subvention étatique. Mais on ne l'a pas apprécié comme il aurait fallu. On ne l'a pas soutenu alors que des films plus faibles ont été valorisés. Cela vient du manque de spécialisation des directeurs cinématographiques qui ne connaissent pas encore le cinéma. Pour moi, c'est très bizarre que certains artistes, sous tous les gouvernements, entretiennent des liens d'amitié avec tous les systèmes de direction: aussi bien sous le gouvernement de M. Rafsandjâni que sous celui de M. Khâtami ou sous celui de M. Ahmadinejâd. J'ai demandé à l'un de mes amis s'il pouvait me parler de sa vision politique et m'expliquer comment il avait pu être l'ami de tous les directeurs cinématographiques dans tous les gouvernements, et comment cela se faisait que tous les systèmes artistiques le reconnaissaient comme leur artiste. Il a souri et ne m'a donné aucune réponse. À mon avis, beaucoup d'artistes qui ont eu des soutiens étatiques ne les méritaient vraiment pas.

ShS: Mais à force d'être soutenus et de bénéficier de subventions étatiques, ils ont développé certains talents, n'est-ce pas?

JH: Oui, bien sûr. Mais quand un artiste peut survivre sous quatre gouvernements et dans quatre mouvements de pensées différents et même contradictoires, cela montre qu'il adopte une position neutre capable de servir ses intérêts en toutes circonstances sans viser le développement d'un cinéma riche de sens qui protège l'honneur du cinéma iranien. Le cinéma de guerre peut toujours faire des progrès à l'exemple des films tels que *Marz* (La Frontière) ou *Farâr* (La fuite), dont 50 % ont été réalisés en Allemagne. Comment est-ce possible que certains réalisateurs n'aient pas de moyens pour survivre après quatre décennies de travail, comme c'est mon cas? Quand ils tombent malades, ils ne

bénéficient d'aucune assurance et sont toujours inquiets pour l'avenir. Comment parler de concurrence loyale quand un réalisateur qui n'a fait que trois films dispose d'une maison de milliardaire, alors qu'un autre avec plus de vingt films, vit dans la misère? J'ai réalisé *La Frontière* avec 60 pellicules de films en couleur. C'est moi qui suis à l'origine de la couleur dans le cinéma iranien. En ce moment, beaucoup d'artistes sont devenus des dieux du mensonge. Leurs paroles et leurs discours ne correspondent pas du tout à leurs créations largement soutenues par l'État. Ils font du *lobbying* et la presse valorise leurs films qui sont loin de valoir d'autres films de bonne qualité artistique.

ShS: J'ai beaucoup parlé avec le monde du cinéma, avec vos collègues. Et je vois de grandes divergences entre les réalisateurs. Certains se sentent isolés et écartés des subventions étatiques. D'après eux, il y a un grand fossé entre réalisateur étatique et réalisateur non-étatique. Quelle en est la raison?

JH: Je ne pense pas qu'une seule période historique en soit responsable. Il faut en trouver les racines dès le début de la Révolution. Certaines mesures politiques opposent les artistes les uns aux autres. Le cinéma iranien ne devrait pas avoir besoin de subventions étatiques. Si une industrie fonctionne bien, c'est le public qui fait sa fortune. Le cinéma doit progresser grâce au travail de ses experts qui ont une responsabilité et un engagement professionnels. On voit aujourd'hui beaucoup de films réalisés dans un seul appartement comme lieu de tournage. Le fait que pendant une certaine période beaucoup de films dans le monde se réalisaient dans un seul endroit doit être pris comme un choix artistique et non un genre. J'ai fait connaître par mes films beaucoup d'acteurs iraniens, beaucoup de mes assistants sont devenus aujourd'hui des réalisateurs. J'ai reçu beaucoup de gifles des soi-disant critiques sans compétences ni expériences artistiques, qui insultent les réalisateurs engagés. D'où vient ce manque de respect dans la presse? Ils ne font aucune différence entre un réalisateur qui a quatre décennies d'expérience et celui qui n'a réalisé qu'un seul film. Ils ne connaissent pas le cinéma et n'ont pas de savoir-faire dans ce domaine, ils ne suivent que leur goût personnel. Les meilleures périodes de l'année, celle de Nowrouz et celles de certaines fêtes religieuses, sont réservées à certains réalisateurs, alors que les réalisateurs indépendants qui travaillent dans le secteur privé ne disposent que des jours ordinaires. C'est pour cette raison que trois de mes films se sont mal vendus: *Gis borideh* est passé en salle pendant le mois de moharram, *Kish-o mât* (Echec et mat) pendant le mois de Ramadan, et *Dobâre bâ ham* (De nouveau ensemble) dix jours avant le festival de Fajr. Je me suis ruiné avec le cinéma alors que mes premiers films avaient eu des records de vente.

ShS: Comment trouvez-vous la situation actuelle du cinéma?

JH: Les superstars sont à l'affiche et sont de nouveau entrées dans nos films. Le salaire de certains acteurs, plus célèbres pour leur beauté que pour leur talent, n'a cessé d'augmenter et les films sont devenus vulgaires. Les exploitants des cinémas ont fait des erreurs en commandant aux réalisateurs des films commerciaux, ne comptant que sur le physique des acteurs pour gagner beaucoup d'argent. En soi, il n'est pas mauvais que les jeunes acteurs fassent

du cinéma, mais en le faisant de cette façon, ils se dévalorisent. Le Conseil des réalisateurs ne donne pas de chiffres. Mais beaucoup de nouveaux réalisateurs ont quitté le cinéma après avoir réalisé un ou deux films. Les acteurs demandent plus de salaires et la production cinématographique est devenue très coûteuse, alors que la vente des films n'est pas très bonne parce que la couche moyenne de la société va moins au cinéma et qu'en général, le public boude le cinéma. Le rôle des critiques a été également important dans la dévalorisation de certains films de bonne qualité. Ils ne comprennent pas que le réalisateur soit sur la corde raide: si son film est très artistique, il n'aura pas un grand public et s'il cherche le grand public, son film risque de tomber dans la vulgarité. Le soutien des critiques à certains films a encouragé les réalisateurs à faire constamment le même genre de films et tout d'un coup, tous les films ont commencé à se ressembler. Je n'étais pas invité au Festival de Fajr en 2014, mais selon mes amis qui y étaient présents, plus de 70 % des films projetés dans ce festival n'avaient pas encore réussi à amortir le budget investi. C'est une catastrophe. Comment se fait-il qu'une année d'exploitation ne permette pas aux réalisateurs de rentrer dans leurs frais? Jusqu'où l'État veut-il investir pour ne rien gagner? Dans ce marché concurrentiel injuste, comment voulez-vous qu'un film du secteur privé rivalise avec un film dont le budget étatique se rapproche de 15 milliards de tomans et dont la réalisation - qui dépasse parfois les deux ans -, n'est pas limitée dans le temps? Ce film tourné dans les meilleures conditions techniques entre en concurrence avec un film qui n'a coûté que 500 millions de tomans. La concurrence et le marché ne sont pas équitables. Sans doute, y a-t-il eu de la part de l'État la volonté d'encourager les films de la catégorie «*Badaneh*»[1] (dont je ne comprends pas vraiment le sens), mais ces films n'ont pas eu de succès. Tout le monde est d'accord sur le fait qu'il existe un cinéma élitiste mais personne ne peut le définir. Tous les scénarios de ces films élitistes sont volontairement vagues et inachevés, sans doute pour que les spectateurs devinent le reste!

Le soutien des critiques à certains films a encouragé les réalisateurs à faire constamment le même genre de films et tout d'un coup, tous les films ont commencé à se ressembler.

ShS: Que pensez-vous des réseaux de diffusion de films aux foyers qui permettent au public d'acheter des DVD pour les regarder à la maison?

JH: À mon avis, au cours de ces dernières années, cette partie de l'activité artistique n'a pas été bien gérée. À l'étranger, j'ai visionné, en salle, un film connu, qui se trouvait aussi en DVD sur le marché. Mais au cinéma, j'ai payé quatre dollars pour voir le film alors que sur le marché, le DVD coûtait 30 dollars. Ce qui n'est pas vraiment le cas du marché des films en Iran. L'idée était bonne mais faute d'expérience, nous n'avons pas bien géré ce marché. Notre définition du contenu culturel n'était pas claire non plus. Même en tant que divertissement, ces films vendus sur ces réseaux ne sont pas bons. Il est vrai que les spectateurs ne viennent pas toujours au cinéma pour réfléchir. Le cinéma est aussi un divertissement. Mais il faut définir ce mot. D'ailleurs, la politique

culturelle du cinéma ne permet pas de faciliter aux jeunes l'accès aux salles. De plus, les salles ne sont pas nombreuses et ne répondent pas aux besoins de la forte production cinématographique de chaque année: entre 70 et 80 films par an. Si ces films ne font pas revenir l'argent dans la poche de leurs producteurs, comment pourront-ils produire autant de films l'année suivante? Nous avons produit beaucoup de films qui n'ont pas attiré le public. Ces réseaux de diffusion de films aux foyers n'ont pas bien fonctionné et ont ruiné les bons réalisateurs du cinéma iranien à cause de l'envahissement du marché par des films vulgaires. L'exploitation des films en salle est aussi injuste: les films des réalisateurs bien financés disposent de plus de 15 salles et sont projetés dans les meilleures périodes de l'année, tandis

Tout le monde est d'accord sur le fait qu'il existe un cinéma élitiste mais personne ne peut le définir. Tous les scénarios de ces films élitistes sont volontairement vagues et inachevés, sans doute pour que les spectateurs devinent le reste!

que d'autres réalisateurs qui font de bons films doivent se contenter des périodes de deuil. Le monopole fait la corruption de cette industrie et cela se voit dans les médias, les journaux, les réseaux de diffusion de films, les conditions de l'exploitation en salle, etc. L'austérité en commun est équitable. Si on ne donne pas d'eau à boire à tous les réalisateurs, cela est équitable. Même les émissions de télévision ne présentent pas la réalité du cinéma. Les gens incompétents, les critiques pressés et imprudents sont toujours invités. Ah, si au moins après quatre décennies de travail dans le milieu professionnel, je pouvais dire que j'y ai pris du plaisir!

ShS: Que pensez-vous du rôle des corporations artistiques dans la promotion du respect de la propriété intellectuelle et dans la protection des intérêts économiques des cinéastes?

JH: Elles peuvent avoir un rôle déterminant à condition que les représentants et les directeurs de ces corporations portent un regard égal et équitable sur tous les artistes. La discrimination ne devrait pas pénétrer dans ces milieux. À mon avis, en Iran, l'État aime bien soutenir le cinéma mais il n'a pas une bonne politique. Les artistes aiment bien représenter leur pays à l'étranger en tant qu'ambassadeurs de sa culture et de son art. Mais les mauvaises politiques les ont isolés. Certains obtiennent des postes, des titres et des prix et d'autres sont écartés. Un regard équitable et la confiance accordée à tous les artistes sans distinction, voilà ce qui nous manque.

ShS: Que pensez-vous du nouveau gouvernement de M. Rohâni et des nouveaux responsables politiques dans le domaine de la culture et du cinéma? Comment envisagez-vous les nouvelles politiques culturelles de l'État et l'avenir du cinéma iranien? Que pensez-vous de la fête du cinéma et de la journée de gratuité instaurée par M. Ayoubi?

JH: Une journée de gratuité est une action très symbolique. Mais il faudrait que les directeurs de l'organisation cinématographique connaissent le cinéma, qu'ils sachent qui sont les artistes qui travaillent honnêtement pour le cinéma. Pour la fête du cinéma de cette année, je

n'avais même pas de carton d'invitation ni de la part de notre corporation des réalisateurs, ni de la part de la Maison du cinéma, ni de la part du ministère de la Culture, ni de la part de la Direction du Festival de Fajr. J'avais été invité toutes les années précédentes, mais je ne sais pas pourquoi on ne m'a pas invité cette année. Peut-être parce que dans la Revue *Bânifilm*, j'ai parlé des raisons de la faillite du cinéma iranien. Peut-être parce que j'ai dit que le peuple iranien ne va plus au cinéma. Si le réalisateur est indépendant, le changement de directeur ne devrait pas avoir d'importance pour lui. Nous voulons travailler honnêtement dans notre coin. Nous n'avons jamais demandé ni prix, ni subventions étatiques. Cette concurrence est injuste. J'ai envie de pouvoir réaliser un film avec seulement cent pellicules. J'ai toujours travaillé avec un minimum de moyens, mais aujourd'hui je ne peux pas le faire dans ce marché injuste.

ShS: D'autres collègues dans le secteur privé ont-ils les mêmes problèmes que vous?

JH : Oui, ceux qui veulent réaliser de bons films. Il faut qu'ils courent beaucoup pour obtenir un rendez-vous. Nous souffrons de discrimination et la crédibilité ne dépend plus de l'art mais des liens et des relations.

ShS: Cette discrimination dont vous parlez existait-elle avant ou est-elle le propre de cette période historique?

JH: Cela a toujours existé. Mais aujourd'hui, c'est devenu plus visible parce que le nombre des réalisateurs et des producteurs a beaucoup augmenté. Chaque année, nous avons entre vingt et trente nouveaux réalisateurs dans ce secteur. Dans dix ans, 200 réalisateurs peuvent nous rejoindre parmi lesquels uniquement trois ou quatre peuvent rester. Nous sommes ravis que les jeunes viennent vers ce métier mais ceux qui ne sont pas compétents s'en vont après avoir réalisé deux ou trois films. Dans la plupart de mes films, j'ai eu de jeunes acteurs. C'est une question de soutien et c'est important. Mais pourquoi le réalisateur qui ne connaît pas le métier se permet-il de faire des films? Pourquoi veut-il être un réalisateur alors qu'il peut être un bon opérateur de son? Cela est dangereux pour le cinéma.

ShS: En dehors des milieux du cinéma, y a-t-il des sociétés qui investissent dans les films du secteur privé?

JH: Cela dépend aussi des relations. Les sponsors veulent aussi leur part des revenus d'un film. Nous avons besoin de directeurs cinématographiques qui gèrent ce type d'investissement sans personnellement demander leur part. Un artiste véritable veut travailler pour la société sans entrer dans ce type de négociations.

ShS: Que pensez-vous du marché informel du film en Iran? Avez-vous des témoignages à ce sujet?

JH: Ce sont souvent les sites internet qui mettent les films en ligne et favorisent le téléchargement illégal.

ShS: En avez-vous été victime pour vos films?

JH : Oui, mon film *Gisou-ye borid-e man* (Ma chevelure coupée) était passé en salle et les chaînes satellites ont commencé à le diffuser. Je ne sais même pas comment le film avait été copié et comment les pirates avaient eu accès à ce film. Ce film n'était pas encore entré sur le marché des vidéos et se trouvait déjà sur tous les sites internet! Les producteurs perdent ainsi tous leurs revenus. C'est la faillite.

ShS: Finalement - et ce sera votre dernier mot - que demandez-vous?

JH: Un regard équitable et une critique juste des artistes, un regard sur les artistes du cinéma iranien, indépendant des questions et des partis politiques.

ShS: *La Revue de Téhéran* vous remercie pour cet entretien. ■

1. Il s'agit d'une catégorie de films prétendus élitistes, encouragée par l'État qui pensait qu'ils se vendraient bien en raison des valeurs culturelles qu'ils véhiculaient.

67

Châteaux et paysages d'Iran*

Jean-Claude Voisin

Marqué par une histoire géologique exceptionnelle, au contact de grandes plaques tectoniques qui ont façonné ses paysages, l'Iran offre une diversité de paysages sans précédent. Ces paysages, tout en compliquant l'implantation humaine, vont offrir aux populations comme aux différentes dynasties qui régnèrent sur le sol de l'Iran actuel des terrains favorables à l'installation de fortifications spectaculaires. En particulier de la période urartienne (IXe-VIIe s av. J.-C.) à l'époque seljoukide (XIe-XIIIe s), les dynasties perses ou celles des conquérants utilisent les reliefs pour y installer des tours de contrôle, des forteresses centres de commandement, des citadelles refuges. Si la montagne favorise l'usage de la pierre, la plaine et le désert offriront l'argile. Les contacts avec les voisins, les conquêtes, les invasions permettront l'élaboration successive de techniques architecturales novatrices. Pour faire face aux sièges, on maîtrisera de manière unique l'alimentation en eau, la protection contre les tremblements de terre récurrents.

Les chercheurs étrangers se sont peu intéressés à cet aspect de la civilisation iranienne, les Iraniens eux-mêmes encore moins. Et pourtant il y a tant à découvrir. Aucune région d'Iran ne se soustrait à cet examen. Les vestiges perdus dans les déserts, perchés en haut des pitons rocheux vertigineux sont innombrables. Les voyageurs arabes, voilà plus de 1000 ans, les Occidentaux qui découvrent la Perse dès le XVIIe siècle, en témoignent[1].

«… je gravis le chemin qui remonte sur le bord supérieur du ravin et vins prendre la passerelle qui, comme un véritable pont-levis, vous introduit dans Yazdéjast (Izad Khâst) *par une porte fortifiée. Une fois entré, on suit une longue rue dans laquelle on rencontre, de distance en distance, d'autres portes qu'il fallait forcer avant de pénétrer dans l'intérieur de la ville. C'est une position de la Perse, les plus fortes, car indépendamment de la difficulté de l'aborder, il est très aisé de défendre le labyrinthe de rues étroites qui sillonnent cette cité aérienne…»*

Pierre Loti, Vers Ispahan, 1900.

Les fortifications sont parties intégrantes des paysages, en parfaite harmonie et mimétisme avec la nature iranienne.

I – Des citadelles urartiennes de l'Azerbaidjan aux forteresses sassanides du Khorasan'e Jonubi.

Depuis toujours, l'homme, pour se protéger tant des autres hommes que des animaux, a compris l'intérêt d'une palissade, d'un obstacle à la progression de l'ennemi, d'une protection contre tout objet lancé. En Iran, l'essence même des fortifications, c'est l'aboutissement d'importantes intégrations de savoir-faire rapportées lors de conquêtes ou reçues des occupants.

Le carrefour des cultures qu'a toujours été l'Iran, cette propension à assimiler (qui se retrouve aussi dans les langues), puis à améliorer les techniques vues ailleurs, a été maintes fois mis en valeur.

«… ce que les Perses ont possédé au plus haut degré, c'est l'esprit de comprendre, la puissance de comparaison et une sorte de critique qui leur ont permis de combiner avec bonheur des éléments parfaitement étrangers les uns aux autres… La Perse est comme un foyer où les idées et les inventions des pays et des pensées les plus lointaines sont venues se confondre…»

Joseph-Arthur de Gobineau (ambassadeur en Perse 1855-1858)

Durant tous ces siècles, en particulier de l'époque parthe (-247, + 224) à l'arrivée des Mongols (1250), les architectes perso-iraniens vont rechercher le maximum d'efficacité dans les formes et les techniques rencontrées à l'extérieur de l'Empire: formes circulaires des steppes, voûtes et usage de la pierre cimentée des mondes gréco-romains, colonnes de l'Egypte, meurtrières d'Assyrie…

Les plus anciennes traces d'architecture militaire, au-delà des murets sommaires de la préhistoire, remontent à la civilisation urartienne des IXe-VIIe s av. J.-C. dans le nord-ouest de l'Iran jusqu'au sud du lac d'Orumiyeh. L'Azerbaïdjan recèle des centaines de ces premières grandes forteresses aux imposantes murailles composées de gros blocs de pierre assemblés souvent à sec et qui occupent des positions dominantes. Ce sont les premiers aménagements structurés avec une enceinte flanquée de tours carrées, une porte elle-même protégée. L'inventaire dressé par l'Allemand Wolfgang Kleiss[2] dans les années 1970-1990 est éloquent. Les forteresses se composent déjà de différents ensembles: espace de commandement, espace de service.

Si on ne sait que peu de choses sur cet aspect militaire de l'époque achéménide, l'héritage est repris par les Parthes qui



▲ *Bishâpour, Qal'eh Dokhtar, province de Fârs (cl. J-Cl Voisin)*



▲ *Firuzabad, Qaleh Dukhtar, province de Fars (cl. J-Cl Voisin)*

choisissent des sites plus spectaculaires, sur lesquels ils aménagent de grandes forteresses refuges. Ils annoncent l'extraordinaire activité entreprenante des Sassanides. Durant les 400 ans que va durer l'Empire sassanide, le gouvernement central, qui généralise la féodalité - rapports entre les cadres de la société et née sous les Parthes -, profite durant cette longue période du pouvoir de la manne que lui procure le monopole du contrôle le long de la Route de la soie qui traverse l'Empire d'est en ouest. On édifie alors dans tout l'Empire tours de guet, enceintes urbaines, citadelles, forteresses refuges. Le long des grandes pistes, à proximité des zones peuplées mais à l'écart et dissimulées, vers les zones frontières avec l'Empire byzantin à l'ouest, avec les nomades des steppes au nord, partout les Sassanides construisent et s'adaptent au relief. Des villes fortifiées de la plaine et des confins du désert aux sommets du Zâgros et de l'Alborz, profitant des reliefs vertigineux, des défilés étroits, à travers tout l'Iran, les Sassanides aménagent, modifient, complètent des sites vierges ou déjà utilisés naguère par leurs prédécesseurs. La terre crue ou cuite, la pierre assemblée à sec puis au mortier, tels seront les matériaux maîtrisés selon le milieu géologique. Ces aménagements restent de nos jours les plus complets, les

Des villes fortifiées de la plaine et des confins du désert aux sommets du Zâgros et de l'Alborz, profitant des reliefs vertigineux, des défilés étroits, à travers tout l'Iran, les Sassanides aménagent, modifient, complètent des sites vierges ou déjà utilisés naguère par leurs prédécesseurs. La terre crue ou cuite, la pierre assemblée à sec puis au mortier, tels seront les matériaux maîtrisés selon le milieu géologique. Ces aménagements restent de nos jours les plus complets, les plus sophistiqués de tous les systèmes fortifiés de l'Iran.

plus sophistiqués de tous les systèmes fortifiés de l'Iran.

Avec les dynasties islamiques, on retrouve le monopole de l'architecture de terre au détriment de la pierre, privilège des sédentaires. On revient plus près des centres de vie, des grandes voies de circulation. Avec les Bouyides, les Samanides, les Ghaznavides, de grandes forteresses sont aménagées proches des centres vitaux (grandes cités, zone de production minière). Les dimensions des tours qui flanquent les murailles augmentent. Mais la faible durée de chaque dynastie ne permet pas la mise en place d'un tissu aussi structuré et entretenu que celui des Sassanides. L'administration centrale est alors écartelée à travers de nombreux petits royaumes et s'affaiblit.

Les Ismaéliens et les Seldjoukides réinvestissent les anciennes forteresses sassanides. La plupart recèlent de nombreux tessons qui attestent cette réoccupation. Les murailles abandonnées depuis plus de 500 ans sont souvent renforcées; on redresse les tours. Les maçons privilégient alors le coffrage dont on peut encore observer les traces sur les parois extérieures de toutes ces forteresses. La position à l'écart et la position topographique acrobatique répondent parfaitement au souci de dissimulation des Ismaéliens qui cherchent avant tout le refuge. Les menaces mongoles, qui viendront à bout de l'empire seldjoukide, pèsent sur les systèmes défensifs qui se



▲ *Drouville (op. cit), pl. 13.*



▲ *Myaneh, Qaleh Dukhtar, province d'Azerbaidjan de l'ouest (cl. J-Cl Voisin)*



▲ *Hormoz, citadelle, province du Hormozgân (cl. J-Cl Voisin)*

renforcent par l'adjonction de tours de flanquement, de postes avancés (barbacanes). Avec l'arrivée des Mongols, des Timourides, des Safavides, c'est de nouveau le retour à l'usage de la terre.

L'art de la fortification hante les communautés iraniennes jusqu'au cœur du XXe siècle. Il suffit de parcourir les villages pour s'en rendre compte: la fortification est omni présente.

II – La terre et la pierre maîtrisées avec brio.

Peut-on parler, ici comme en Europe, d'un *Iran de la terre* et d'un *Iran de la pierre*? La tradition la plus commune reste la maîtrise de la terre. Terre brute, briques crues ou briques cuites assemblées de différents moyens: tout au long des trois millénaires de l'histoire architecturale de l'Iran, l'Homme a toujours privilégié la terre. La géologie explique en grande partie cette constante. La difficulté d'acheminement des matériaux lourds, telle la pierre, réside dans la présence des seules pistes caravanières et non pas de voies larges et stabilisées telles que celles de l'empire gréco-romain. C'est justement avec les Sassanides que ce type d'infrastructure, probablement étudié au contact des mondes gréco-romain, sera mis en place à travers l'empire. C'est aussi, comme par hasard, sous cette dynastie que les architectures de pierre sont les plus développées, élaborées voire généralisées et cela essentiellement dès



▲ *Kermân, Qal'eh Ardeshir, province de Kermân (cl. J-Cl Voisin)*

le IVe siècle ap. J.-C.

La terre reste l'élément le plus utilisé car le moins coûteux, le plus facilement renouvelable et d'utilisation rapide. Les conditions climatiques particulièrement sèches de l'Iran en favorisent l'usage. De l'assemblage le plus simple, lié au torchis au montage en lits superposés, liés avec du gravier ou des briques ou des branchages (sous les Sassanides), les vestiges les mieux conservés montrent des murailles de plusieurs mètres d'épaisseur, qui régulièrement restaurées, ont survécu à plus de mille ans voire deux mille ans d'érosion. L'étude de ces vestiges n'en demeure pas moins compliquée car les restructurations et restaurations successives sont difficilement identifiables, sauf pour quelques exceptions qui utilisent des techniques ou des décorations spécifiques (Sassanides, Safavides).

La pierre reste l'apanage des Sassanides, des Seljukides et des Ismaéliens. Soigneusement jointoyée et liée au mortier (Sassanides), coffrée et enduite (Seljukides et Ismaéliens), utilisant des moellons de grande dimension (Achéménides), ou plus petits mais assemblés à sec (Urartiens), ou au contraire de petites dimensions mais soigneusement assemblés (Sassanides) ou encore – selon les difficultés de la taille – l'assemblage d'éclats de schiste assemblés à sec (Parthes et Sassanides), la pierre offre une grande variété de techniques d'assemblage. Ces techniques restent conditionnées en grande partie à la géologie locale. Très souvent, ce sont des galets de rivière récupérés dans les couches géologiques sédimentaires qui servent de matériaux, soit disposés en lits réguliers (Sassanides), soit utilisés en blocage (Seljukides). La chute des Sassanides marque un arrêt dans l'usage systématique de la pierre comme élément essentiel de la construction militaire. Seules les bases sont alors constituées de lits de moellons ou de galets au-dessus desquels on dresse les murailles de terre ou de briques. L'élaboration dans les formes (multiplication des tours de flanquement), l'adaptation au relief qui devient acrobatique (Sassanides), obligent les aménageurs à utiliser des moellons de plus en plus petits car plus maniables. L'usage du mortier permet de rendre pérennes les murailles accrochées aux parois rocheuses vertigineuses. L'adaptation au relief durant la période sassanide recèle des centaines d'exemples spectaculaires tant dans les forteresses de



▲*Zandjan, enceinte de la ville (d'après Flandin et Coste, op. cit.), pl. 9b*



▲*Isad Khăst, sur la route Ispahan-Shiraz, province de Fars (cl. J-Cl Voisin)*

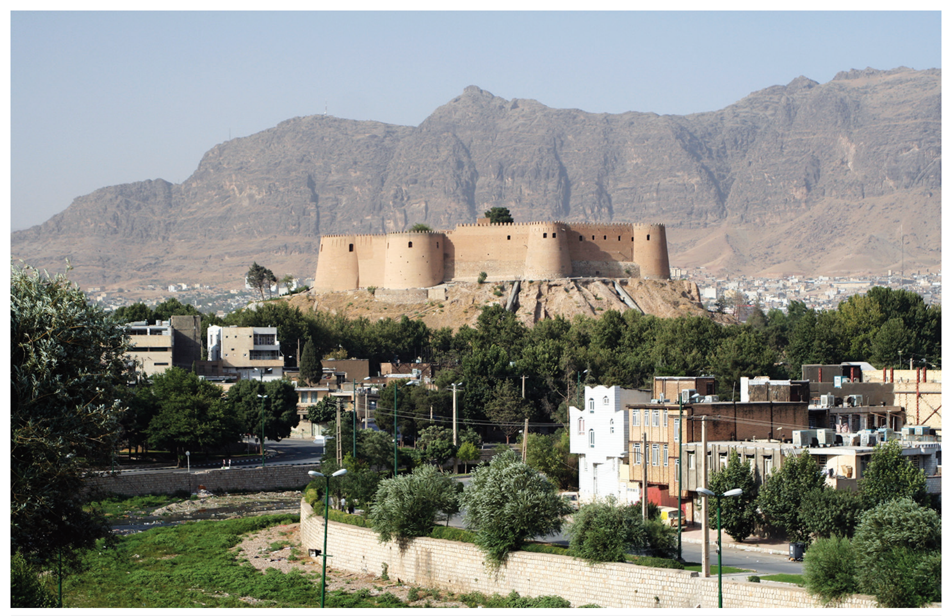
type «nid d'aigle» que dans les grottes refuges aménagées.

III – Les constructeurs iraniens face aux difficultés climatiques

La position géographique et tectonique de l'Iran a toujours été un souci dans la vie quotidienne des hommes de ce pays: tremblements de terre meurtriers et dévastateurs, manque d'eau et désertification.

Ainsi selon les époques, les communautés, les gouvernements centraux ont pris en charge l'organisation du territoire contre ces différents cataclysmes et les méthodes appropriées pour en amoindrir les effets. La préoccupation récurrente reste la prévention contre les tremblements de terre, qui dans l'Histoire de l'Iran, sont légion. Rares sont les décennies sans tremblements de terre. Les chroniques du Xe siècle font état du désarroi et de l'accablement des populations devant ces phénomènes répétés. Les voyageurs relatent dans leur journal les tremblements de terre évoqués par les populations. Toutes les régions de l'Iran sont touchées. Mais le Fârs, le Khorâssân, le Markazi, le Khouzestân, le Gilân, le Mâzandarân, Tabriz, Kermân paient un lourd tribut. Pour faire face à ces cataclysmes, on invente divers procédés, communs tant à l'architecture de terre que de pierre: les chaînages. Ceux-ci sont faits en branchages ou d'arbres grossièrement équarris ou encore quand le matériau le permet, en assemblage différent de moellons, tant parallèles à l'axe de la muraille qu'en travers de son épaisseur (pierres traversantes). Dans toutes les fortifications sassanides, les équipements antisismiques sont repérables; ce qui explique le caractère exceptionnel de conservation de ces aménagements vieux de plus de 1500 ans.

Autre préoccupation: l'alimentation en eau. L'absence de cours d'eau quasi-totale à travers tout le territoire iranien a obligé très tôt les aménageurs à s'adapter à cette pénurie et à aller chercher l'eau, là où elle se trouvait: dans les montagnes ou dans les nappes phréatiques. La mise au point de tunnels (*qanâts*) dès l'époque parthe



▲ *Khorramâbâd, Qal'eh Falak-ol-Aflak, province du Lorestân (cl. J-Cl Voisin)*

permit l'alimentation en eau des villages depuis les nappes phréatiques des piémonts. L'habitat dans une forteresse perchée en haut de pics rocheux et le risque de sièges venaient ajouter une difficulté supplémentaire à la vie quotidienne et au risque d'épuisement. Ainsi, dès l'ère urartienne, on met au point des systèmes pour stocker l'eau de pluie ou pour permettre le ravitaillement en cas de siège: citernes, puits et tunnels. C'est dans les forteresses sassanides que ces préoccupations prennent la forme la plus élaborée: grandes citernes, souvent voûtées, cuve de décantation pour l'eau potable, tunnels creusés dans le roc avec conduits d'aération à l'abri des assaillants pour accéder aux *qanâts* de la plaine, puits impressionnants. La maîtrise de ces aménagements est remarquable. Elle se rencontre tant dans les forteresses, centres permanents du contrôle du territoire, que dans les grottes refuges temporaires. C'est là une des données probablement la plus intéressante de l'architecture militaire iranienne.

Conclusion

La fortification est omniprésente dans le paysage de l'Iran. Les voyageurs étrangers ne s'y trompaient pas. Les légendes nées de ce tissu de châteaux et forteresses illustrent leur importance dans les mentalités et le quotidien des Iraniens d'alors. Depuis le *Shâhnâmeh*, dont de très nombreux épisodes relatent la prise de châteaux aux multiples qualificatifs évocateurs de *Qal'eh Dokhtar,* sujets à bien des interprétations, en passant par les dédicaces maléfiques liées à Zahhâk que l'opinion attribue à certains sites, la fortification envahit le paysage. La volonté de se protéger partout, jusque dans le caravansérail, petites forteresses marchandes, personnalise l'Iran. S'appuyant sur la géologie (matériaux) et sur le relief, la fortification, jusqu'au début du XXe siècle, était une composante incontournable des paysages iraniens. ■



▲ *Vereshk, Qaleh Mălă Kölo, province du Mazandaran (cl. J-Cl Voisin)*

---

* Le lecteur pourra approfondir cette présentation avec le récent ouvrage publié en version farsi-français aux éditions Nazar *Châteaux et forteresses d'Iran*, Téhéran, nov. 2011. Les illustrations de ce présent article sont toutes extraites de l'ouvrage ci-dessus, avec l'autorisation des éditions Nazar.

1. Le lecteur curieux de développer cet aspect pourra se reporter à l'article Voisin Jean-Claude, «Sur les traces des châteaux et forteresses de l'Iran avec les voyageurs occidentaux des 17e, 18e et 19e siècles» publié dans la revue *Lūqman*, Téhéran, 2011, pages 113-128 ou plus complet: Voisin Jean-Claude, «Les voyageurs occidentaux et les fortifications en Perse (XVIIe-milieu XXe siècle», *Annales d'histoire et d'archéologie-Tempora,* vol.19, (2010), Université Saint-Joseph, Beyrouth, pages 151-195. Certains ont laissé des croquis, des dessins, tels Kaempfer, Chardin, Flandin et Coste: Chardin Jean (1811), *Voyages de Monsieur le Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient,* par L. Langlès, Paris, éd. Le Normant; Flandin Eugène et Coste Pascal (s.d.1) (19762), *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre et Pascal Coste, architecte; planches par Eugène Flandin*, Paris, éd. Gide et Bauvry et Téhéran; Meier-Lemgo Karl (1968), *Die Reisetagebücher Engelbert Kaempfers*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

2. Pour connaître cette part importante de la recherche, le lecteur se rapportera aux publications annuelles intitulées *Archäologische Mitteilungen aus Iran* et publiées par la section de Téhéran du Deutscher archäologischer Institut.

De la couleur des chênes

Jalil Safarbeygui
Présentation, choix et traduction par
Rezâ Abdollâhi

Né en 1973, Djalil Safarbeygui est un poète contemporain iranien que l'on pourrait qualifier d'"extrême". Comprenant le langage des chênes et des montagnes embrumées, sa poésie s'exprime en particulier dans la forme du quatrain, sous la tutelle d'illustres prédécesseurs comme Khayyâm, Attar, Mowlavi. Le quatrain s'est présenté à côté du *ghazal* comme forme lyrique plus vivante et flexible que d'autres formes traditionnelles de la poésie persane, et il est aujourd'hui encore pratiqué du fait de cette souplesse lyrique.

Safarbeygui commence sa carrière poétique en 1999, en publiant un recueil intitulé *Cherâ parandeh nabâsham?* (Pourquoi ne serais-je pas un oiseau?), dans lequel il fait preuve d'un grand lyrisme dans l'expression de l'amour et du désespoir. Mais pour surmonter les stéréotypes, il utilise l'ironie, qui devient peu à peu le thème central de ses œuvres à venir.



▲ *Djalil Safarbeygui*

Ce qui caractérise peut être le mieux la poésie de Safarbeygui est son originalité dans le traitement de thèmes qui semblent mener tout droit au cliché. Sa vision du monde explique peut-être ce traitement original des thèmes, dans la mesure où en tentant de s'éloigner des normes, ce poète veut exprimer, au travers de sujets quotidiens et banals, la condition humaine des temps modernes marquée par la vitesse. Son vocabulaire est bien souvent populaire, parfois argotique; il utilise le langage de tout le monde - sauf que ce vocabulaire est en fait une reconstitution consciente destinée à créer des images. Cette reconstitution montre sa maîtrise de l'étymologie et de l'origine des mots, ainsi que des expressions qu'il utilise.

Sa vision du monde partage surtout le sentiment de l'amour, de la solitude, l'angoisse de la mort, et l'expérience de la guerre. Elle se nourrit des évènements dramatiques dont le poète est témoin, autour du destin et de son seul abri: *Le village*.

Parmi ses ouvrages principaux, on peut citer *Sonât-e balout* (La sonate du chêne) où il fait référence à sa ville, la montagnarde Ilâm, connue sous le nom de «Belle de Zâgros» pour sa beauté vierge, et au sort des femmes de cette région peuplée de chênes généreux et silencieux. Parmi ses autres ouvrages, nous pouvons aussi citer *Kamkam kalameh mishavam* (Peu à peu je deviens mot), et *Gâv sangogh bar posht-e mourcheh-ye kâregar* (Le coffre-fort sur le dos de la fourmi ouvrière).

Il neige
Les morts se brûlent
Les os

Elle tousse encore
La vieille femme tuberculeuse
Morte de pauvreté

Le haïku effrayant:
A
M
E

Sur le mur
Elle cherche son ombre
L’âme espiègle

Qu'elle est légère
Sur les épaules de l'ouvrier mort
La pierre tombale

Maintenant il voit tout
L'aveugle de naissance
Qui est mort

Les morts se réveillent
Ton parfum s'est répandu
Dans le cimetière

Les vers
Se tortillent
L'odeur d'un mort frais

Les fossoyeurs
Sont rentrés chez eux et se sont endormis
La mort est encore éveillée

70 X120 X180=
Le volume de la mort

On planta des hommes
Des eucalyptus poussèrent
Quelle terre infertile

Elle erre dans le cimetière
L'âme du jeune homme
On n'a pas encore sorti son cadavre de l'eau

Une voiture freine brusquement
Ils tremblent dans leur tombeau
Les morts accidentels

Une fenêtre soudaine, envoie-moi.
Un poème et un peu de bouche, envoie-moi.
Je vais m'étouffer dans un coin de cette cage
S'il te plait, un peu de ciel, envoie-moi.

Dans ma solitude, le silence ne cesse de se multiplier
C'est la mort qui s'est attaquée à ma vie
J'ai planté un épouvantail dans mon cœur
Ma solitude est habillée de vieux corbeaux

Le jour est venu, plongé dans des rêves morts
Le jour empli d'étoiles filantes mortes
Il est arrivé comme un voyageur étranger
Son sac plein de soleils morts

Ses rêves sont comme toujours bleus
Pauvre moi, je n'ai que des insomnies
Moi, le chat vagabond de la rue
Elle, la chatte grasse de la boucherie

Il semble qu'une place est toujours vide
Cette fois-ci, il n'y a personne? Non! Elle est absolument vide
J'ai un banc assis en moi
Deux places toujours vides dans mon cœur

C'est toi qui m'as appris ce rouge foncé
Toi qui m'as appris les cheveux blonds
Comme si j'étais Léonard de Vinci
Toi qui m'as appris le sourire de la Joconde

Des flammes de ma poésie, la langue brûlera
Si je dis quelque chose, la bouche brûlera
Ma tête est un nid de phœnix depuis quelque temps
Il suffit que je secoue l'aile, et le ciel brûlera

Dans sa poésie Jalil plantait des protestations
Sans cesse Jalil plantait des fenêtres ouvertes
Il aurait été le millionnaire de la ville
Si au lieu des mots Jalil avait planté des oignons

Premier hémistiche: je t'embrasse
Deuxième je t'embrasse encore
Aucun problème! Ça ne regarde personne
C'est mon propre poème, je t'embrasse

Il semble que toute ma croyance est blessée
Dans ma tête une tribu de chênes est blessée
Quelles mains rugueuses a Ilâm
Comme les paumes de mon père elle est blessée

Cette ville dans laquelle des lustres poussent
C'est un jardin dans lequel des douleurs, des deuils poussent
Nous devons retourner à notre propre village
Seulement dans cette ville des corbeaux poussent

78

Donne des graines de mil aux canaris
Des chanvres aux oiseaux moqueurs
Pour les méloposites
Jette une poignée de "Je t'aime"

Je suis amoureux d'une gazelle
Dont le manteau est en peau de tigre
Le sac en cuir de crocodile
Pauvre léopard que je suis

Tu es la mer
On ne peut pas t'embrasser
On ne peut que s'y noyer

Mon grand-père
Mon père
Mon oncle
Mon cousin…
Ma grand-mère est un cimetière tumultueux
Des morts innombrables vivent en elle

Je t'aim
Je t'ai
Je t'a
Je t
Elle pleure
Et râpe les «Je t'aime»

Ici je t'aime
Ici
Ici
Et ici
J'ai mal ici
Ici
Ici
Et ici

L'amour
A fait un voyageur de moi
Dans chaque ville
J'ai laissé une valise
Mon étreinte s'est fragmentée
Dans les gares du monde

Il y a beaucoup de façons de mourir
Par exemple t'aimer

Les femmes
Ont toujours un sac à main avec elles
Pour porter leurs miroirs de poche et leurs brucelles et leurs rouges à lèvres et leurs rimmels
Et leurs sanglots

Je vais à la maison
Je m'affale dans le fauteuil
Personne ne tient la télécommande à la main
Je change la chaîne
Le présentateur du journal a des ampoules à la voix
Je vais à la cuisine
Un sous-marin nucléaire passe à mon côté
Il me donne l'alarme
Je reviens confus
Mon fils est une grenade dégoupillée
Je me jette par terre
Ma fille est une mine anti personnelle
Je m'enfuis de la maison
Le trottoir déborde de balles
Une mitrailleuse vient d'en face
Elle tire
Comme le trottoir est tumultueux
Que de gens minés vont et viennent ici
Un homme me bouscule
C'est une bombe non explosée
Restée de la Deuxième Guerre mondiale
Une femme me bouscule
C'est une mine neutralisée qui, à chaque instant…
Des hommes avec tant de fils barbelés
Que de barricades ils ont montées autour d'eux-mêmes
Que de fossés ils ont creusés en eux-mêmes
Chacun a installé des bases militaires dans plusieurs personnes
Un pigeon passe
Avec une bombe à fragmentation dans les plumes
Un aigle a attaché un missile balistique à son aile
Que de forces militaires se sont installées dans cette petite place
Une balle cherche ma tête
Une grenade cherche mon cœur
Une mine a visé ma jambe
Un missile a visé mon cœur
Avec une balle dans la tête
Une balle dans le cœur
Une balle dans l'épaule
Tout criblé
Je rentre à la maison
Je me retranche en moi-même
Je creuse des fossés
Je fais des barricades autour de moi-même
Je désinfecte mes blessures à la bétadine
Je fais un salut militaire à ma femme
J'embrasse mon fils
Je fais des bises à ma fille
Et je pense à la balle qui va décidément me toucher au front

J'ai sur le dos beaucoup de rochers de la montagne
Mon sein accablé s'est empilé de montagnes
Je creuse des fuites dans mon cœur
Comme la fuite de la grotte de la montagne

Pénètre dans ma peau et détruis-moi
Suspends du feu à mes veines
Je suis une vigne gelée en soi-même
Prends mon froid et fais-en été ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 50 000 tomans
- 6 mois 25 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ریال
- یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 6 mois 130 000 tomans
- 1 an 260 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

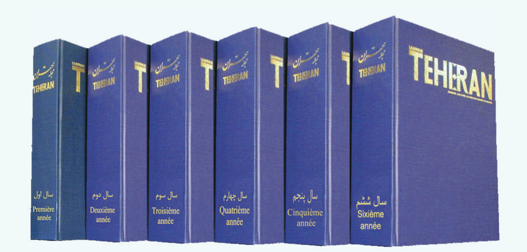
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

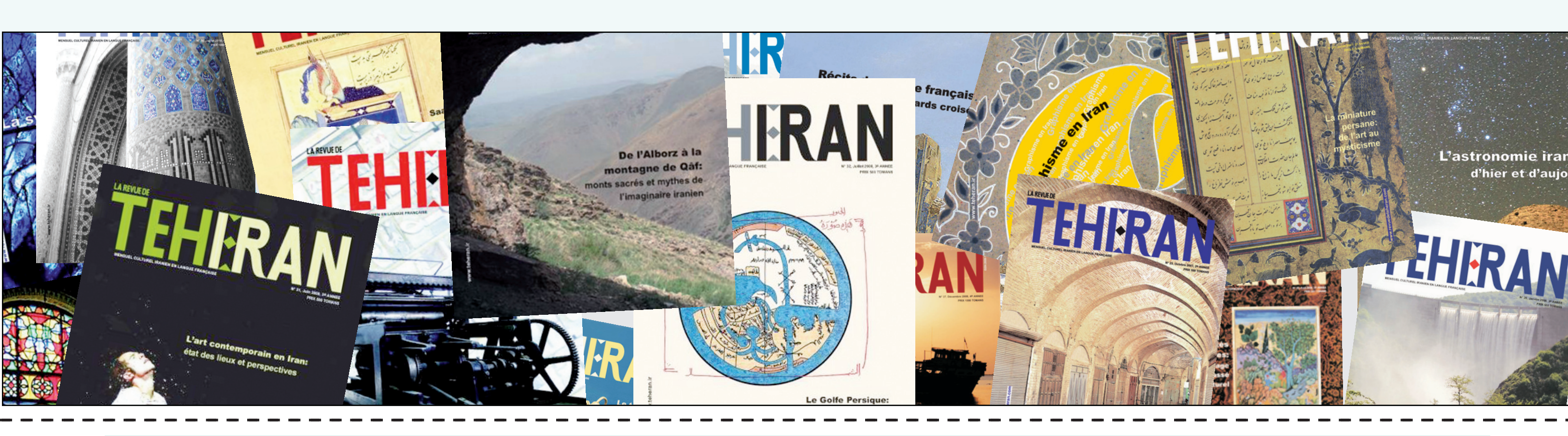
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ -۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره های پیشین رُوو دو تهران در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **120 Euros**

☐ **6 mois** **60 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

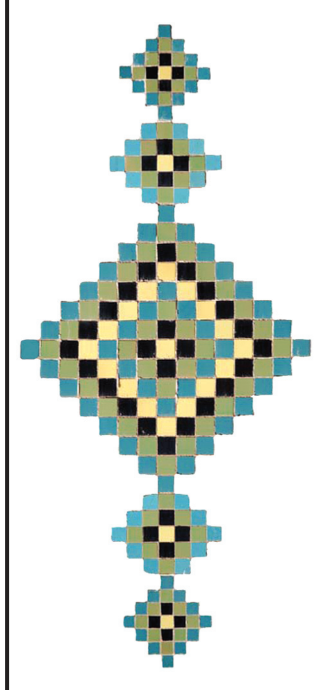
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

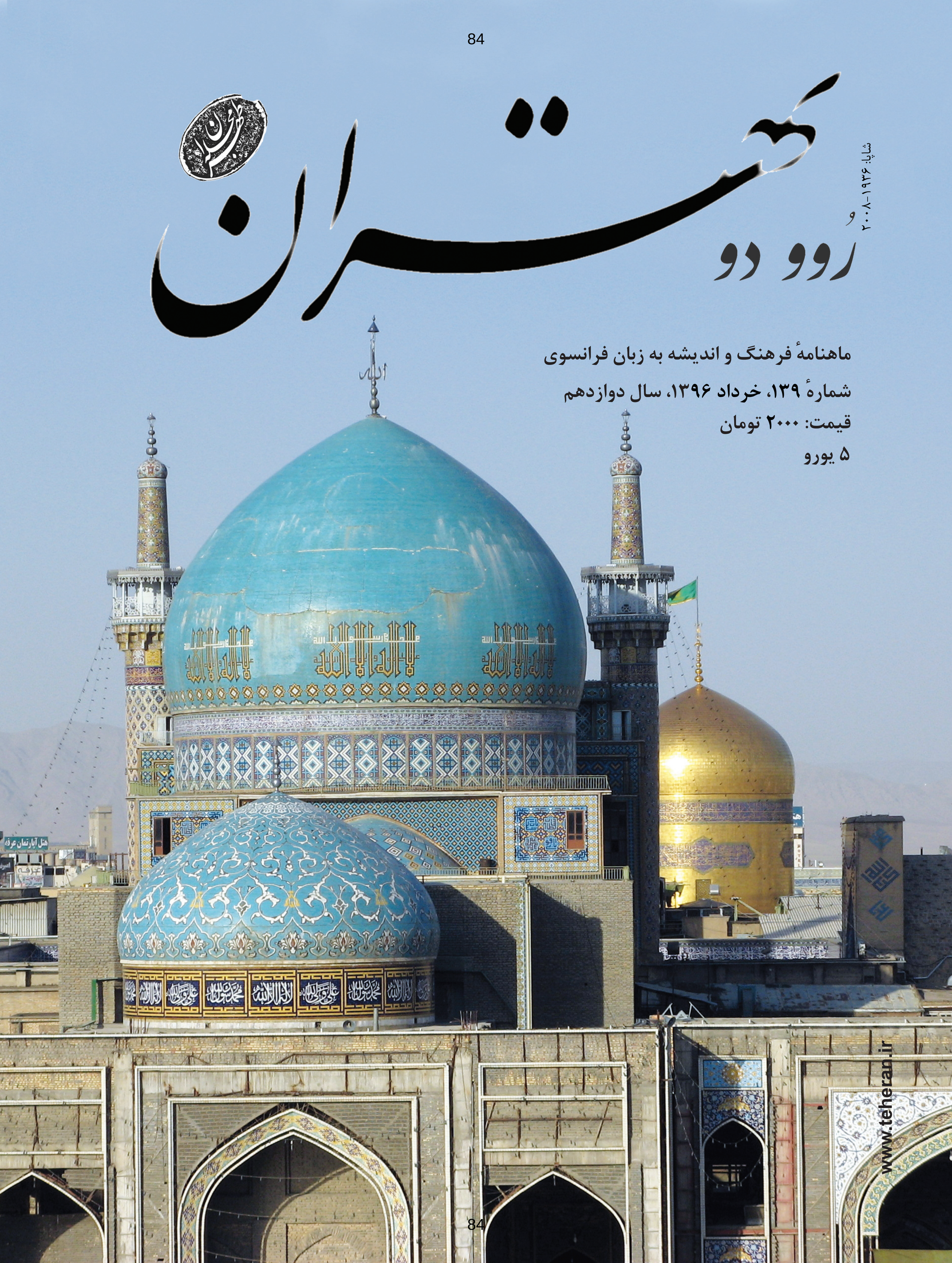
پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**

تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
La mosquée Goharshâd, Mashhad, province de Khorâssân-e Razavi


تهران
روو دو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۳۹، خرداد ۱۳۹۶، سال دوازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir